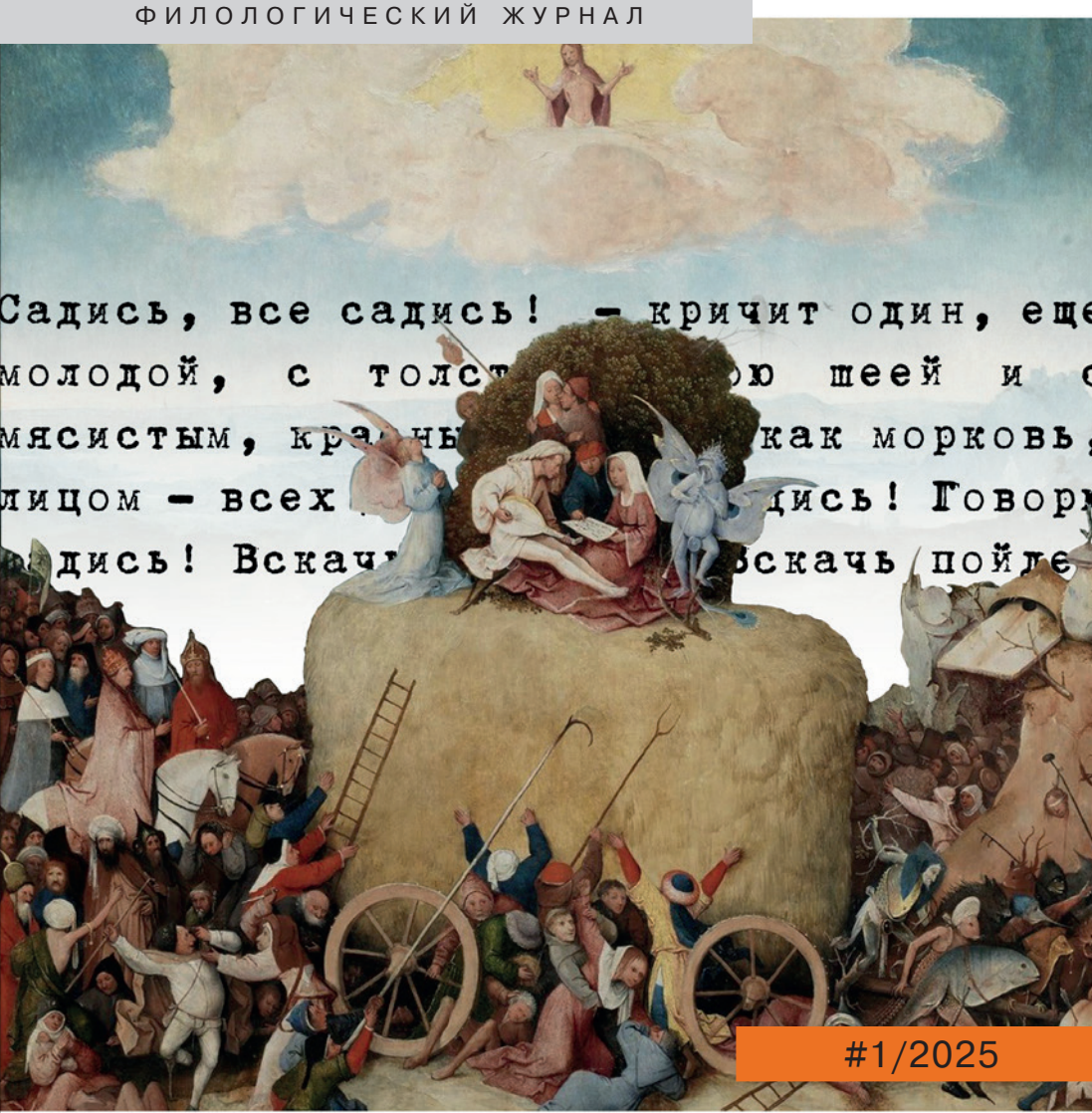
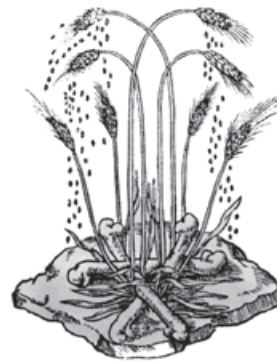
Достоевский
И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ



#1/2025



ДОСТОЕВСКИЙ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА. Филологический журнал. — 2025. № 1 (29)
М.: ИМЛИ РАН, 2025. —332 с.

Основан в 2018 г. Выходит 4 раза в год

Редакция: 121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1
Тел.: +7 495 690-50-30
e-mail: fedor@dostmirkult.ru

Фотография: Ф.М. Достоевский. Фото К. Шапиро. Петербург, 1879 г.

Обложка: Композиция Дарьи Тихомоловой на основе фрагмента триптиха Иеронима Босха «Воз сена». Начало XVI в. Прадо, Мадрид

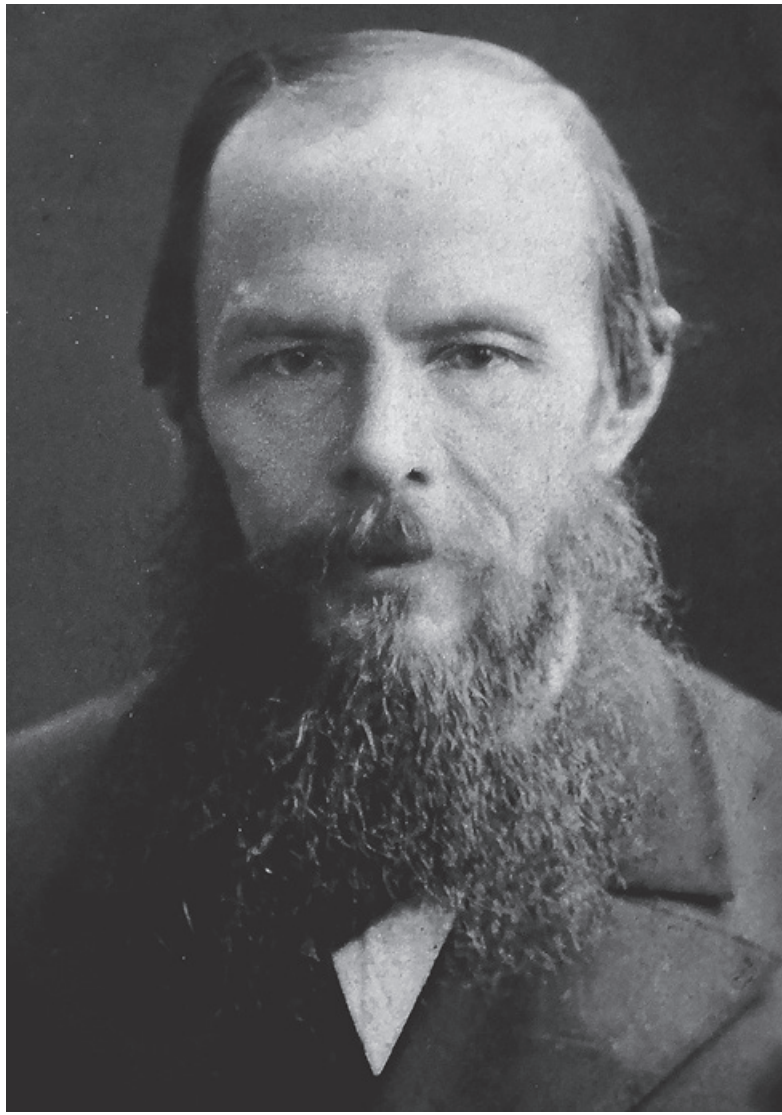
DOSTOEVSKY AND WORLD CULTURE. Philological journal. — 2025. No. 1 (29)
Moscow, IWL RAS, 2025. — 332 p.

Founded in 2018. Quarterly edition

Editorial office: Povarskaya 25A, bld 1, 121069 Moscow
Tel.: +7 495 690-50-30
e-mail: fedor@dostmirkult.ru

Picture, right: F.M. Dostoevsky. Photo by K. Shapiro. Petersburg, 1879

Front cover: Composition by Daria Tikhomolova based on a fragment of Hieronymus Bosch's Haywain Tripthyc. Early 16th century. Prado, Madrid



Federal State Budget Institution of Science
A.M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE
RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

DOSTOEVSKY and WORLD CULTURE

Philological journal

No. 1/2025

Moscow

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ДОСТОЕВСКИЙ
И
МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Филологический журнал

№ 1/2025

Москва

Dostoevsky and World Culture. Philological journal. – Moscow: A.M. Gorky Institute of World Literature Russian Academy of Sciences, 2025. – No. 1. – 332 p.
ISSN 2619-0311

Founded in 2018. Quarterly edition

Editors

Tatiana Kasatkina (Editor-in-Chief)
Nikolay Podosokorsky (First Deputy Editor-in-Chief)
Tatiana Magaril-Il'iaeva (Deputy Editor-in-Chief)
Caterina Corbella (Executive Secretary)

Editorial Board

Valentina Borisova, Fyodor Dostoevsky's Memorial Apartment, Vladimir I. Dahl State Museum of the History of Russian Literature (Moscow)
Olga Bogdanova, A.M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow)
Pavel Fokin, Fyodor Dostoevsky's Memorial Apartment, Vladimir I. Dahl State Museum of the History of Russian Literature (Moscow)
Anastasia Gacheva, A.M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow)
Maria Candida Ghidini, University of Parma (Italy)
Tatyana Kovalevskaya, Russian State University for the Humanties (Moscow)
Alexander Krinitsyn, Lomonosov Moscow State University (Moscow)
Olga Meerson, Georgetown University (USA)
Natalia Tarasova, Institute of Russian Literature (Pushkin House) RAS (St. Petersburg)
Vadim Polonsky, A.M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow)
Liudmila Saraskina, State Institute of Art Studies (Moscow)
Olga Sedelnikova, Tomsk National Research State University (Tomsk)
Boris Tikhomirov, Literary and Memorial Museum of F.M. Dostoevsky (St. Petersburg)
Vladimir Viktorovich, State Social and Humanitarian University (Kolomna)
Zhang Biange, Beijing International Studies University (Beijing, China)

International Editorial Council

Carol Apollonio, Duke University (Durham, USA)
Vsevolod Bagno, Institute of Russian Literature (Pushkin House) RAS (St. Petersburg)
Dmitry Bak, Director of the State Literature Museum (St. Petersburg)
Caryl Emerson, Princeton University (New Jersey, USA)
Toeyfusa Kinoshita, Chiba University (Chiba, Japan)
Natalya Kornienko, A.M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow)
Katalin Kroo, Eötvös Loránd University (Budapest, Hungary)
Alexander Kudelin, A.M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow)
Rizuko Kidera, Kyoto Sangyo University (Kyoto, Japan)
Marina Shcherbakova, A.M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow)
Enisa Uspenskaya, University of Arts (Belgrade, Serbia)
Valentina Vetlovskaya, Institute of Russian Literature RAS (Moscow)
Igor Volgin, Dostoyevsky Fund (Moscow)

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. – М.: ИМЛИ РАН, 2025. – № 1. – 332 с.
ISSN 2619-0311

Основан в 2018 г. Выходит 4 номера в год

Редакция

Татьяна Александровна Касаткина (главный редактор)
Николай Николаевич Подосокорский (первый заместитель главного редактора)
Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева (заместитель главного редактора)
Катерина Корбелла (ответственный секретарь)

Редколлегия

Ольга Богданова, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Москва)
Валентина Борисова, Музей-квартира Ф.М. Достоевского, Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля (Москва)
Владимир Викторович, Государственный социально-гуманитарный университет (Коломна)
Анастасия Гачева, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Москва)
Мария Кандида Гидини, Пармский университет (Италия)
Татьяна Ковалевская, Российский государственный гуманитарный унивеситет (Москва)
Александр Криницын, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (Москва)
Ольга Меерсон, Джорджтаунский университет (США)
Вадим Полонский, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Москва)
Людмила Сараскина, Государственный Институт искусствознания (Москва)
Ольга Седельникова, Институт социально-гуманитарных технологий ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский Томский политехнический университет» (Томск)
Наталья Тарасова, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург)
Борис Тихомиров, Российское Общество Достоевского, Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского (Санкт-Петербург)
Павел Фокин, Музей-квартира Достоевского, Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля (Москва)
Чжан Бяньгэ, Второй Пекинский университет иностранных языков (Пекин, КНР)

Международный редакционный совет

Кэрол Аполлонио, Дьюкский унивеситет (Дарем, США)
Всеволод Багно, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург)
Дмитрий Бак, Государственный литературный музей (Москва)
Валентина Ветловская, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург)
Игорь Волгин, Фонд Достоевского (Москва)
Тоёфуса Киносита, Университет Чиба (Чиба, Япония)
Наталья Корниенко, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Москва)
Каталин Кроо, Университет имени Лоранда Этвеша (Будапешт, Венгрия)
Александр Куделин, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Москва)
Кидэра Рицуко, Университет Киото сангё (Киото, Япония)
Эниса Успенская, Университет художеств (Белград, Сербия)
Марина Щербакова, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Москва)
Кэрил Эмерсон, Принстонский университет (Нью-Джерси, США)

СОДЕРЖАНИЕ

Татьяна Касаткина. Достоевский: общехристианская символика, концептная структура текстов, переводные тексты в круге чтения, освоение в XX и XXI веке. *От редактора* 10

ГЕРМЕНЕВТИКА. МЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ

Татьяна Касаткина (Москва)
О дрожащей твари в «Преступлении и наказании» 28

ПОЭТИКА. КОНТЕКСТ

Николай Подосокорский (Великий Новгород)
Ф.М. Достоевский и Иероним Босх:
воз сена в романе «Преступление и наказание» 46

ДОСТОЕВСКИЙ: КРУГ ЧТЕНИЯ

Альбина Бессонова (Коломна)
Пушкин и Вальтер Скотт в круге детского чтения Достоевского 89

Татьяна Боборыкина (Санкт-Петербург)
«Пиковая дама». Коды пластической визуальности 123

БИОГРАФИЯ

Марина Заваркина (Петрозаводск)
Ф.Т. Стелловский, издатель Ф.М. Достоевского: характер и судьба 155

ДОСТОЕВСКИЙ В XX–XXI ВЕКЕ

Светлана Королева (Нижний Новгород)
«Пушкинская речь» Достоевского как архетекст
английской пушкинистики XX века 197

Ольга Панова (Москва)
Р. Райт и Ф.М. Достоевский: «Преступление и наказание»
как претекст романов «Сын Америки» и «Посторонний» 220

Елена Зайцева (Луганск)
Рецепция «Преступления и наказания» в творчестве В.В. Набокова 244

Петр Дружинин (Москва)
Защита Достоевского: История диссертации Д.Л. Соркиной 1956 года 266

ДОСТОЕВСКИЙ НА СЦЕНЕ, В КИНО, В МЕДИА

Андрей Наседкин (Санкт-Петербург)
Проблемы театральной и кинематографической рецепции
романа Ф.М. Достоевского «Бесы» 290

IN MEMORIAM

Памяти Тоёфусы Киноситы (1936–2025) 319

CONTENTS

Tatiana Kasatkina (Moscow)
Dostoevsky: Shared Christian Symbolism, Conceptual Structures in Literary Texts, the Role of Translations in Reading History, and Reception in the 20th and 21st Centuries. *From the Editor* 19

HERMENEUTICS. SLOW READING

Tatiana Kasatkina (Moscow)
About the Trembling Creature in *Crime and Punishment* 28

POETICS. CONTEXT

Nikolay Podosokorsky (Veliky Novgorod)
Fyodor Dostoevsky and Hieronymus Bosch: The Haywain in the Novel *Crime and Punishment* 46

DOSTOEVSKY: HIS READINGS

Albina Bessonova (Kolomna)
Pushkin and Walter Scott in the Context of Dostoevsky's Child's Readings 89

Tatiana Boborykina (St. Petersburg)
The Queen of Spades. Codes of Plastic Visuality 123

BIOGRAPHY

Marina Zavarkina (Petrozavodsk)
Fyodor Stellovsky, Publisher of Fyodor Dostoevsky: Character and Destiny 155

DOSTOEVSKY IN THE 20th-21st CENTURIES

Svetlana Koroleva (Nizhny Novgorod)
Dostoevsky's "Pushkin Speech" as the Archetext of English Pushkin Studies of the 20th Century 197

Olga Panova (Moscow)
Richard Wright and Fyodor Dostoevsky: *Crime and Punishment* as a Praetext of *Native Son* and *The Outsider* 220

Elena Zaitseva (Lugansk)
The Reception of *Crime and Punishment* in the Works of Vladimir Nabokov 244

Petr Druzhinin (Moscow)
Defending Dostoevsky: The History of Dvosya Sorkina's 1956 Dissertation 266

DOSTOEVSKY ON STAGE, IN CINEMA AND MASS MEDIA

Andrey Nasedkin (St. Petersburg)
Problems of Theatrical and Cinematographic Reception of *Demons* by Fyodor Dostoevsky 290

IN MEMORIAM

In Memory of Toyofusa Kinoshita (1936–2025) 319

https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-10-27
https://elibrary.ru/SZDQZP

Достоевский: общехристианская символика, концептная структура текстов, переводные тексты в круге чтения, освоение в XX и XXI веке

От редактора

Уважаемые коллеги, дорогие читатели, мы с прискорбием сообщаем, что 26 февраля 2025 года на 89 году жизни умер Тоёфуса Киносита, выдающийся японский достоевист, заслуженный профессор Государственного университета Тиба в Японии, основавший и много лет возглавлявший Японское общество Достоевского, первый принимавший членов Международного общества Достоевского на японской земле в 2000 году, член редсовета нашего журнала, неизменный участник моих международных изданий, посвященных творчеству Достоевского.

Мы приносим наши соболезнования родным и близким, ученикам и сотрудникам профессора Киноситы и скорбим вместе с ними. В разделе «In memoriam» мы публикуем некролог, написанный Николаем Подосокорским.

3–5 марта 2025 года прошла VI международная онлайн-конференция, посвященная современному состоянию изучения творческого наследия Достоевского, организованная нашим Центром. В этот раз конференция, названная **«Достоевский: малые формы»**, собрала ученых из разных регионов России, США, Японии, Греции, Сербии, Азербайджана. Были сделаны 40 докладов, посвященных как теории малых форм, так и конкретным анализам произведений малой формы в творчестве Достоевского, проведен заключительный круглый стол «Что мы можем сказать о теории и классификации малых форм по результатам конференции». Программу конференции можно посмотреть здесь: https://imli.ru/konferentsii/150-seminary-i-konferentsii-2025/6255-vi-mezhdunarodnaya-onlajn-konferentsiya-dostoevskij-sovremennoe-sostoyanie-izucheniya-malye-formy Видеозаписи конференции, уже выложенные в пабликах журнала, собраны здесь: https://dostmirkult.ru/ru/konferentsii

8–10 апреля 2025 года пройдут XXVII Международные чтения «Произведения Ф.М. Достоевского в восприятии читателей XXI века» — наша обучающая конференция для исследователей всех возрастов и уровней квалификации, проводимая ***очно*** в Старой Руссе в сотрудничестве со старорусскими музеями Достоевского (филиалами Новгородского музея-

заповедника). Заочное участие предусмотрено только для иностранных исследователей, не имеющих возможности приехать по объективным причинам. На эту конференцию можно присылать и заявку на участие без доклада, в качестве слушателя и участника обсуждения и круглых столов (со сведениями о себе) — мы включаем таких участников в программу и очень ценим их вклад в общую научную и учебную работу на конференции. В 2025 году чтения состоятся вокруг сентиментального романа «Белые ночи» — этот текст обязателен к прочтению всеми участниками конференции для обеспечения возможности участия в обсуждениях и круглых столах. Однако свои доклады участники могут подготовить также и по другим произведениям Ф.М. Достоевского.

Ежегодный круг конференций Центра завершится 1–3 октября III международной онлайн-конференцией «Книга в книге», посвященной памяти великого русского филолога Александра Викторовича Михайлова. Конференция посвящена теоретической проблеме присутствия книг ***как прямо упомянутых*** текстов и ***материальных предметов, участвующих в сюжете***, в произведениях мировой литературы и культуры[1].

В 2021–2025 годах вышло большое число изданий, посвященных Достоевскому и его творчеству, его времени, его кругу общения. Они пока далеко не полностью освоены научным сообществом, все еще мало включены в научный контекст. Мы готовы предоставлять страницы журнала для публикации обстоятельных и содержательных рецензий (в том числе — критических и полемических) на вышедшие в 2021–2025 годах книги и сборники. Также мы всегда открыты для публикации содержательных обзоров прошедших конференций.

В этом номере в рубрике «Герменевтика. Медленное чтение» публикуется моя статья, посвященная концепту «дрожь» в «Преступлении и наказании». В статье показано, что дрожь в романе как атрибут существа, не смеющего желать и обязанного повиноваться, существует только в восприятии Раскольникова, который и сам вовлекается в подобное состояние, подчиняясь чужеродной идее/низшему духу. Авторский же концепт предполагает видение дрожи как маркера существа, входящего во *взаимодействие вплоть до единства* с высшим, низшим или равным; как знака преодолевания столь очевидной (и совершенно иллюзорной) отдельности человеческого бытия. В статье обнаруживаются новые прецедентные тексты для концепта *дрожи* и *дрожащей твари* в романе: библейская история Каина (причем показывается, что Достоевский намеревался сделать ее основным прецедентным

[1] Обзор предыдущей конференции «Книга в книге» см.: [Подосокорский, 2024].

текстом, как это видно из черновиков, но в окончательном тексте увел в тень, или, вернее, сделал из печати Каина не знак, маркирующий лицо убийцы — как предполагал изначально, но — в соответствии с истинным смыслом и целью Каиновой печати — знак, видимый в лице убиваемого), пушкинское стихотворение «Клеветникам России», байроновский «Каин». В связи с «Каином» Байрона встает вопрос о том, что Достоевский, познакомившись с его произведениями, наиболее вероятно, по французским переводам, воспринял его авторскую интенцию в искаженном переводчиками виде — и что, весьма возможно, его нелюбовь к Байрону этими искажениями и была спровоцирована, потому что, видоизменяя эту интенцию в своих произведениях, Достоевский, споря с переводным текстом, идет в сторону утверждения *неизвестной ему* оригинальной байроновской мысли.

Публикуемая в рубрике «Поэтика. Контекст» статья принадлежит перу Николая Подосокорского и посвящена образу воза сена у Босха и Достоевского. Автор не уходит от вопроса о вероятности знакомства Достоевского с творчеством Босха, но прежде всего указывает не на возможные заимствование или преемственность — но на единую символическую христианскую систему, отдельные произведения внутри которой могут помогать в истолковании друг друга. В свое время, объясняя принципы подбора экспонатов для итальянской выставки, посвященной творчеству Достоевского, показанному через его соотнесенность с произведениями христианского искусства, я написала: «Мы говорим не только о творчестве Достоевского, не только о христианском искусстве, мы говорим о христианском способе видеть мир. Этому видению мира нас учат поэты и художники. Они учат нас этому, предоставляя свой глаз. Они выражают некое *общее* видение, и это значит что, во-первых, нет принципиальной разницы между демонстрацией тех образов, которые Достоевский видел, и тех, которые он видеть не мог. Почему? Потому что художник никогда ничего не заимствует. Идея “заимствований” — глубоко ложная идея. Художник не может представить в своем произведении ничего, что не было бы им самим пережито в опыте[2], поэтому нелепо представлять себе, что можно взять что-то из одного текста и механически вставить в другой. Недаром Мольер говорил, и многие поэты повторили потом: “Я беру ***свое*** добро там, где его нахожу”. Не чужое — свое. Художник берет только то, что в нем уже зрело. То, что уже зарождалось в его глубине, он находит прозвучавшим у кого-то еще. И если он даже делает в тексте прямую отсылку, то это отсылка не на предшествен-

[2] Достоевский на разные лады повторял: «Чтобы написать роман, надо запастись прежде всего *одним* или *несколькими* сильными впечатлениями, ***пережитыми сердцем автора действительно***» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 10].

ника, а на сомысленника, на друга, неожиданно найденного, который думал о том же, о чем и ты. И в этом смысле нет принципиальной разницы между художником, который "цитирует" другого, и двумя художниками, которые исходят из одной и той же глубинной идеи. Потому что, найдя у другого художника нечто уже выраженное и поразившее его как то, над чем он сам размышлял, художник ныряет на глубину смысла и оттуда поднимается со своим новым образом. А когда художники оба растут из одного христианского корня, обращаются к одной и той же христианской идее, то они оба поднимаются из него со своими образами. Но — заметим: для зрителя и читателя, выявляющего общее у них, сохраняется тот же путь: от образа к смыслу — от смысла к образу. Мы, читатели, проходим одинаковый путь, вне зависимости от того, имеем мы дело с так называемым "влиянием" или с параллельным обращением художников к общей идее» [Kasatkina, 2012, p. 27–28]. Николай Подосокорский исходит из аналогичной предпосылки — и на глазах читателя происходит чудо разворачивания детали, казавшейся чуть ли не «случайной», в глубинный символ, определяющий фундаментальные смыслы романа.

В рубрике «Достоевский: круг чтения» публикуется статья Альбины Бессоновой, посвященная двум центральным фигурам детского чтения Достоевского: А.С. Пушкину и Вальтеру Скотту. Автор статьи в числе прочего еще раз напоминает о том, что Достоевский читал некоторые, важнейшие для него (например, «Египетские ночи» и «Медный всадник») произведения Пушкина не в том виде, в каком с ними с детства знакомы мы и в каком они, следовательно, приходят на ум современному читателю, наталкивающемуся на отсылку к ним в тексте Достоевского. И это обстоятельство, не будучи принятым во внимание, может существенно исказить устанавливаемое исследователями значение отсылки к пушкинскому тексту в произведении Достоевского. В том числе, оно может не позволить заметить, что то, что воспринимается нами у Достоевского как прямая отсылка к тексту предшественника — есть на самом деле реконструкция его мысли, сделанная на почти незаметных для обычного читателя основаниях. И такая степень адекватности реконструкции пушкинской мысли в отсутствие текста удостоверяет нас в герменевтической состоятельности Достоевского преимущественно перед другими истолкователями и в том случае, когда его истолкование касается полнотекстово доступных ему произведений Пушкина.

В случае Вальтера Скотта отклонения в известных Достоевскому текстах возникали еще и в результате двойного перевода: читаемые им в детстве произведения были переведены на русский с французского.

Это также необходимо учитывать исследователям, иногда без рефлексии использующим для своих сравнительных анализов современные переводы Вальтера Скотта: в этом случае в тексте Достоевского невозможно будет обнаружить скрытую цитату, даже если она там вполне очевидна при обращении к известному Достоевскому переводу — и писатель рассчитывал на ее очевидность читателю-современнику.

Вторая статья рубрики — работа Татьяны Боборыкиной, посвященная переводам и постановкам «Пиковой дамы» Пушкина: тому, что исчезает из пушкинского текста при переводах на языки других народов — и тому, что и как в тексте актуализируется при переводах на языки других искусств. В числе прочего автор обращает внимание на уклонение переводчиков от цифр в голове Германна: вместо *утроит — удвоит*, вместо *усемерит — увеличит вдесятеро*, и делает вывод, что переводчики, очевидно, выбирали характерные для языка устойчивые выражения — и не заметили и утратили соотнесенность мыслей Германна с назначенными ему позднее графиней картами, что, конечно, разрушает глубину пушкинского произведения, в котором именно сам человек своими желаниями формирует траекторию своей судьбы (не даром ведь «Германн» можно прочесть как Herr Mann — «господин человек»). Я бы здесь обратила внимание еще и на большой ***запас прочности*** пушкинского текста, который, если только не нарушать при переводе то, что переводимо, многообразно скомпенсирует то, что непереводимо заведомо. Дело в том, что в словах «утроит, усемерит», как это заметил С. Давыдов еще в 1987 году [Давыдов, 1987, с. 265], указаны не две, а три карты — туз обретается на стыке тройки и семерки: «утроиТУСемерит». Это непереводимо. Но Татьяна Боборыкина обнаруживает туз в повторяющихся *домах* «Пиковой дамы» (туз в гадании может значить «дом»: казенный, родительский), Е. Эткинд ––– в слове «капитал», а я в свое время указала, «что туз обретается в этой фразе проще, очевиднее и, главное, — с более значительными последствиями для понимания “Пиковой дамы”, если только мы обратим внимание на постоянно повторяющиеся местоимения “мои”, “мой”, “мне”. И вспомним, что туз — это *единица*, и не просто единица, а *меньшая карта, которая становится старшей, наибольшей*. В данном контексте — карта-Наполеон. И что Пушкин к моменту создания “Пиковой дамы” уже давно написал: “Мы почитаем всех нулями, а *единицами — себя*…” (курсив мой. — *Т. К.*) — после чего, естественно: “Мы все глядим в Наполеоны…” *Туз* — это *я*, и Германн здесь, ставя на *себя*, собирается утроить и усемерить состояние, доставшееся ему от отца. Вот его выигрышные карты — тройка, семерка, туз» [Касаткина, 2008, с. 182]. То есть неизбежно утрачиваемый из звукописи туз воспроизводится в целом

веере символов вокруг тройки и семерки. Это дивное качество пушкинского текста масштабирует и усваивает Достоевский, дублируя стержневые мысли своих великих романов многократно в разных культурных кодах — в надежде, что хоть один из них окажется близок и понятен читателю.

Среди кодов «Пиковой дамы» важное значение имеет деление циферблата часов стрелками напополам, что тонко замечает Боборыкина, делая акцент на получающемся в результате символе креста. Можно акцентировать и другое: стрелки то делят циферблат на право и лево (полдвенадцатого — время входа Германна в дом графини; так ложатся и карты в фараоне, так определяется в соответствии с внешними правилами, плоской моралью правильность или неправильность поступка), то на верх и низ (без четверти три — время прихода графини к Германну; и понятно, что речь уже идет не о том, что происходит в плоскости существования, в карточной игре мира — но о том, что происходит в других измерениях бытия, где душа определяет свое место в вечности по вертикали на основании бесчисленного количества вводных — но прежде всего — на основании своих глубинных желаний).

Я не устаю повторять, что наиболее глубокие постановки произведений Достоевского совершаются в области наиболее удаленных по способу выразительности искусств, где, как это происходит в искусстве без слов — балете, интерпретатор неизбежно вынужден полностью перевести текст на другой символический язык. Так и в статье Татьяны Боборыкиной наибольший для меня (и мне кажется — для автора, ибо здесь от статьи становится совсем невозможно оторваться) интерес представляет вторая постановка Ролана Пети (сплетенная в сердцевине замысла с постановкой Мейерхольда), где хореограф закладывает в основу сюжета любовный роман графини и Германна, становящийся в танце романом Германна с судьбой и с неподвластными ему силами бытия, которые он хочет не то обольстить, не то обмануть, не то обуздать.

В рубрике «Биография» представлен обстоятельнейший материал Марины Заваркиной, посвященный издателю Федору Тимофеевичу Стелловскому, сыгравшему роль «зла, совершающего некоторое благо» в судьбе Достоевского и в судьбе становления авторского права в России.

В рубрике «Достоевский в XX–XXI веке» в этом выпуске представлены статьи, посвященные освоению Достоевского как литературой, так и литературоведением. Первая — очень информативная и аналитичная — статья рубрики, пера Светланы Королевой, посвящена основополагающему влиянию, оказанному «Речью о Пушкине» Достоевского на становление и основные идеи английской русистики первой половины XX века, воспринявшей (в лице некоторых своих представителей) Достоевского и Пушкина

как два лика единого великого русского духа. Я бы несколько иначе, чем автор статьи, перевела суждение Л. Стрэчи, подчеркнув в нем то, что не всегда удавалось разглядеть и русскоязычной критике в XX–XXI веке: “Dostoievsky, with all his fondness of the abnormal and the extraordinary, is a ***profoundly sane*** and human writer” — «Достоевский при всем его пристрастии к ненормальному и исключительному, является глубинно здравым и человечным автором». Вот это глубинное несокрушимое психическое и духовное здоровье и здравомыслие и неизменно человечный взгляд писателя на человека, сопоставимые, по мнению критика, не с современной английской литературой, но с литературой Елизаветинской эпохи и Шекспиром, были, как это не удивительно, сразу обнаружены английской критикой, опиравшейся на весьма несовершенные переводы.

Во второй, также богатой интересными фактами и аналитичной статье рубрики, написанной Ольгой Пановой, речь идет о творчестве классика афроамериканской литературы XX века Ричарда Натаниэля Райта, считавшего Достоевского своим главным литературным учителем. Для двух его романов («Сын Америки» (Native Son, 1940) и «Посторонний» (The Outsider, 1953)) роман «Преступление и наказание» стал текстом, на который Райт опирался и ориентировался — и от которого отталкивался. В отличие от Раскольникова, герой одного его романа считает, что не уничтожен, а впервые созидается убийством, а герой другого так и не обнаружил черты, которую можно переступить, чтобы сделаться виновным.

Третья статья рубрики (автор Елена Зайцева) посвящена подробно разработанной в разных ракурсах многочисленными исследователями, но и поныне дискуссионной теме: влиянию Достоевского на творчество Владимира Набокова. Как и в предыдущей статье, автор убедительно показывает героев Набокова, ***отталкивающихся*** от глубинных идей и жизненных траекторий героев Достоевского. Но самым интересным наблюдением автора, открывающим нечто не только в творчестве Набокова, но и в творчестве Достоевского, мне представляется то, что Набоков в своем образе Лужина («Защита Лужина») как бы «стягивает» два романа Достоевского: «Преступление и наказание» и «Идиот», из двух по-разному «невозможных женихов» которых: Лужина и Мышкина, он создает своего «невозможного жениха» с фамилией одного и творческой потенцией и «социальным идиотизмом» другого. С этой точки зрения роман Набокова можно рассматривать не столько как защиту самого недостоевского героя Достоевского Лужина от его автора (о чем прекрасно написала Ольга Меерсон [Меерсон, 2007]), сколько как нападение на самого достоевского героя Мышкина, чья кажущаяся асоциальность — на самом деле — один из аспектов его гени-

альности именно в сфере человеческого взаимодействия, и именно в этой сфере проявляется его бесконечный творческий потенциал.

Четвертая статья рубрики — основанное на архивных документах интереснейшее исследование Петра Дружинина, посвященное истории создания и прохождения через инстанции диссертации Двоси Львовны Соркиной «Роман Ф.М. Достоевского “Идиот” и общественно-литературная борьба 1860-х годов», защищенной в Ленинградском университете в 1956 году. Через личную историю диссертантки открывается и процесс изменения отношения к творчеству писателя в СССР в 1940–1950-е годы.

Интересно отметить, что если английские критики первой половины XX века даже сквозь неточности перевода разглядели фундаментальное здоровье Достоевского, позволяющее ему, в том числе, прямо смотреть, не отводя глаз, не редуцируя реальности, на самые страшные, позорные, недолжные мысли и действия человека, которые не определяют человека, но разрастаются и становятся радикально разрушительными, если делать вид, что их не существует, то советские исследователи середины века, писавшие в согласии с «официальной наукой», видели в его творчестве лишь «гипертрофированный интерес к анормальному, нездоровому, уродливому и извращенному в человеке» (У.А. Гуральник), и такой взгляд вполне естественен для сохраняющего моральные нормы христианства *атеистического* мировоззрения, которому нечего противопоставить извращенному в человеке — и потому можно только делать вид, что это ***маргинальные*** извращения, легко механически изымаемые из «здорового общества». Для различения с нынешним состоянием умов, объявивших бывшую маргинальность «естественным» состоянием человека, нужно сказать, что Достоевский, видя всеобщность *поврежденности*, никогда не признавал ее на этом основании за *человеческую норму*.

В рубрике «Достоевский на сцене, в кино, в медиа» в богатой фактическим материалом статье Андрея Наседкина делается представляющая интерес попытка выстроить концептуальную историю постановок романа «Бесы».

У журнала есть паблики вконтакте и в телеграме (собравшие ныне более 11 800 подписчиков), подписавшись на которые, можно следить за новостями журнала и научно-исследовательского Центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», получить доступ к полнотекстовым записям семинаров и конференций Центра, читать и скачивать книги и статьи о творчестве Достоевского. Адреса страниц:

Vkontakte: https://vk.com/dostmirkult

Telegram: https://t.me/dostmirkult

Журнал издается в сотрудничестве с Комиссией по изучению творческого наследия Ф.М. Достоевского научного совета «История мировой культуры» РАН. Работа ведется в контакте с российским и международным Обществом Ф.М. Достоевского.

Как и прежде, все цитаты из произведений Ф.М. Достоевского, за исключением особо оговоренных случаев, будут приводиться в журнале по 30-томному Полному собранию сочинений писателя (Л.: Наука, 1972–1990), со ссылками согласно правилам РИНЦ. Заглавные буквы в именах Бога, Богородицы, других именах и понятиях, вынужденно пониженные в этом издании по требованиям советской цензуры, восстанавливаются по прижизненным изданиям. Во всех цитатах — опять-таки за исключением оговоренных случаев — курсивом выделяются слова, подчеркнутые автором цитаты, полужирным или полужирным курсивом — подчеркнутые автором статьи.

Наш почтовый электронный адрес — fedor@dostmirkult.ru Рабочими языками журнала являются русский и английский. Мы готовы рассмотреть любые материалы по тематике журнала из России и из-за рубежа. О решениях по публикации или возврате материала авторы будут оповещаться в течение трех месяцев.

Татьяна Касаткина

Список литературы

1. Давыдов, 1987 — *Давыдов С.* Реальное и фантастическое в «Пиковой даме» // Revue des etudes slaves. 1987. Vol. 59, № 1–2. С. 263–267.

2. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

3. Касаткина, 2008 — *Касаткина Т.* Искусство пережить смерть автора // Новый мир. 2008. № 10. С. 178–183.

4. Меерсон, 2007 — *Меерсон О.А.* Набоков-апологет: Защита Лужина или защита Достоевского? // Достоевский и XX век: в 2 т. / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 1. С. 358–382.

5. Подосокорский, 2024 — *Подосокорский Н.Н.* Обзор II международной научной онлайн-конференции «Книга в книге», посвященной памяти Александра Викторовича Михайлова (1938–1995), 1–3 октября 2024 года // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 4 (28). С. 254–266.

6. Kasatkina, 2012 — *Kasatkina T.* È Cristo che vive in te. Dostoevskij. L'immagine del mondo e dell'uomo: l'icona e il quadro / prefazione di Julián Carrón; traduzione di Elena Mazzola. Castel Bolognese: Itaca, 2012. 110 p.

Dostoevsky: Shared Christian Symbolism, Conceptual Structures in Literary Texts, the Role of Translations in Reading History, and Reception in the 20th and 21st Centuries

From the Editor

Esteemed Colleagues, Dear Readers,

We regret to inform you that Toyofusa Kinoshita, Professor Emeritus of Chiba State University in Japan and outstanding Japanese Dostoevsky scholar, who founded and headed the Japanese Dostoevsky Society for many years passed away on February 26, 2025, at the age of 89. He was the first to host members of the International Dostoevsky Society in Japan in 2000 and was a member of the Editorial Board of this journal, a constant participant in my international editions devoted to Dostoevsky's works. We offer our condolences to the family, friends, students, and staff of Professor Kinoshita and mourn with them. In the section *In Memoriam*, we publish an obituary written by Nikolay Podosokorsky.

On March 3–5, 2025, our 6th International Online Conference on the current state of research regarding Dostoevsky's creative heritage took place. The conference was entitled "Dostoevsky: Small Forms," and gathered scholars from different regions of Russia, the USA, Japan, Greece, Serbia, and Azerbaijan. Forty reports, devoted both to the theory of small forms and to specific analyses of works of small forms in Dostoevsky's oeuvre, were presented. A final round table was held, in order to summarize what can be said about the theory and classification of small forms based on the results of the conference. The program of the conference can be found at the following link: https://imli.ru/konferentsii/150-seminary-i-konferentsii-2025/6255-vi-mezhdunarodnaya-onlajn-konferentsiya-dostoevskij-sovremennoe-sostoyanie-izucheniya-malye-formy (in Russian). Video recordings of the conference, already posted in the journal's social media, are collected here: https://dostmirkult.ru/ru/konferentsii (in Russian).

The 27th International Readings "Dostoevsky's Works in the Perception of 21st-Century Readers" will take place on April 8–10, 2025. The Readings are an educational conference for researchers of all ages and qualification

levels, held in Staraya Russa in cooperation with the Dostoevsky Museums (branches of the Novgorod Museum-Reserve). Online participation is provided only for foreign researchers who are unable to come for objective reasons. We offer anyone the possibility to apply to participate as a listener and join the discussion. We include such participants in the program and greatly appreciate their contribution to the research work during the conference. The 2025 Readings will be dedicated to *White Nights*, and this text is required reading for all participants, as this will ensure the possibility to participate in discussions and round tables. Reports on other works by Fyodor Dostoevsky are accepted as well.

The Centre's annual round of conferences will conclude on October 1–3 with the 3rd International Online Conference "The Book in the Book," dedicated to the memory of the great Russian philologist Alexander V. Mikhailov. The conference is dedicated to the theoretical problem of the presence of books, as ***explicitly mentioned texts*** and ***material objects involved in the story*** in works of world literature and culture[1].

The years 2021–2025 have witnessed the release of a significant number of publications dedicated to Dostoevsky and his works. However, they are still far from being fully assimilated by the academic community and are relatively underrepresented in academic contexts. We would be delighted to offer our pages for the publication of comprehensive and substantive reviews, including critical and polemical ones, of books and miscellanies released during this period. Furthermore, we are always open to publishing in-depth overviews of past conferences.

In this issue, under the section *Hermeneutics. Slow Reading* we present an article of mine on the concept of "trembling" in *Crime and Punishment*. It shows that in the novel "trembling" as the attribute of a being who does not dare to desire and is obliged to obey exists only in the perception of Raskolnikov, who himself gets involved in such a state by submitting to an alien idea/low spirit. On the other hand, the author's concept indicates a vision of "trembling" as the marker of a being that enters *an interaction that becomes unity* with someone higher, lower or equal; as a sign of overcoming the so obvious (and utterly illusory) separateness of human existence. The article discovers new precedent texts for the concept of "trembling" and "trembling creature": the biblical story of Cain, about which it is shown that Dostoevsky intended to make it the main precedent text in the novel (as can be seen from the drafts), however, in the final text he concealed it, or, rather,

[1] For a summary of the previous conference cf. [Podosokorsky, 2024].

did not mark the face of the murderer with the seal of Cain, as he originally intended, but in accordance with the true meaning and purpose of the seal itself made it a sign visible in the face of the murdered, Pushkin's poem "To the Slanderers of Russia," and Byron's "Cain." About the latter, the question arises that Dostoevsky, having become acquainted with Byron's works most probably through French translations, could perceive his authorial intention in a distorted form. Quite possibly, his dislike for Byron was provoked by these distortions, because Dostoevsky, arguing with the translated text and modifying this intention in his own work, leans towards asserting the original Byronic thought, which remained unknown to him.

The article published in the section *Poetics. Context* was written by Nikolai Podosokorsky and is devoted to the image of the hay wain in Bosch and Dostoevsky. The author does not avoid the question of the probability of Dostoevsky's familiarity with Bosch's work, pointing mainly not to possible borrowing or continuity, but to a shared Christian symbolic system, the individual works within which can help in interpreting each other. Once, when explaining the principles of selecting materials for an Italian exhibition on Dostoevsky's work shown through its correlation with works of Christian art, I wrote: "We are speaking not only about Dostoevsky's works, neither about Christian art exclusively. We are speaking about the Christian way of seeing the world, like poets and artists teach us through their eyes. They are the main witnesses and interpreters of a *shared way of seeing the world*, and this means, first, that there is no essential difference between the images that Dostoevsky knew and saw and that which he was not able to see. Why? Because a true artist never borrows. The idea of 'borrowing' is a deeply false idea. The artist cannot put in his work anything he has not experienced[2], and for this reason there is no need to imagine a purely mechanical transference of a passage or an image from one work of art into another. For this reason, Moliere said (and many poets echoed him afterward): 'I take what belongs to me wherever I find it.' The material of the artist's own, not someone else's, and artists take for themselves what has been maturing in them. However, what was born in the artist's depth may be found resounding in some other work. Even if the artist refers to someone, the reference is not to a forerunner, but to a co-finder, to a friend, found accidentally, who thought of the same things. Because of this there is no real difference between the artist who cites the other and the two artists who

[2] Dostoevsky repeated: "In order to write a novel, one must acquire first of all one or several strong impressions actually experienced by the author's heart." [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 16, p. 10].

spring from the same profound idea; the artist, having found in someone's work an idea already formulated and expressed, dives to the depth of its meaning and emerges with an image that is nonetheless new. When both artists grove from the same Christian root, when they address one and the same Christian idea, they both find in this idea a similar depth of meaning. One should take note, however: the thought that the observer and the reader share follows the same trajectory: from the image to the meaning and from the meaning to the image. We, the readers, journey along the same road, and it is inconsequential whether we confront the so-called 'influence' or discover a parallel approach to the same idea that the artist share" [Kasatkina, 2012, p. 27]. Podosokorsky proceeds from similar premises and in his work the miracle of unfolding a detail seemingly "accidental" into a profound symbol that defines the fundamental meanings of the novel takes place before the reader's eyes.

The section *Dostoevsky: His Readings* presents an article by Albina Bessonova devoted to two central figures in Dostoevsky's childhood readings: Alexander Pushkin and Walter Scott. Among other things, the author reminds us once again that Dostoevsky read some of Pushkin's most important works (e.g., *The Egyptian Nights* and *The Bronze Horseman*) in a different way than we are familiar with them from our childhood and in which they therefore come to the mind of the modern reader who encounters a reference to them in Dostoevsky's text. This circumstance, if not taken into account, can utterly distort the significance of the reference to Pushkin's text in Dostoevsky's work, as established by researchers. It may prevent us from noticing that what we perceive in Dostoevsky as a direct reference to Pushkin is in fact a reconstruction of the latter's thought, made on grounds that are almost invisible to the ordinary reader. This degree of adequacy of the reconstruction of Pushkin's thought in the absence of a test certifies Dostoevsky's hermeneutical consistency in relation to other interpreters as well as in cases when his interpretation concerns Pushkin's works that were available to him in full text.

In the case of Walter Scott, the deviations in the texts known to Dostoevsky were the result of a double translation: the works he read as a child were translated into Russian from French. This should be taken into account by researchers who sometimes use modern translations of Walter Scott for their comparative analyses without sufficient reflection: in this way it would be impossible to detect a hidden quotation in Dostoevsky's text, even when it is quite obvious if referring to the translation known to Dostoevsky and the writer counted on its obviousness to a contemporary reader.

The second article of the section by Tatyana Boborykina is dedicated to the translations and stagings of Pushkin's *The Queen of Spades*: what disappears from Pushkin's text in translations into foreign languages and what and how the text is actualized when translated into the languages of other arts. Among other things, the author draws attention to the translators' evasion of the numbers in Hermann's head: instead of "triple," they opted for "double," and instead of "increase it sevenfold," for "increase it tenfold." Boborykina concludes that the translators obviously chose fixed expressions characteristic of the target language, without noticing the correlation between Hermann's thoughts and the cards later assigned to him by the Countess. This, of course, undermines the depth of Pushkin's work, where it is the man himself who shapes the trajectory of his destiny by his desires: it is not for nothing that "Hermann" can be read as "Herr Mann": "Lord Man." I would also like to highlight the great ***safety margin*** of Pushkin's text, which compensates for what is untranslatable in various ways, as long as the translatable elements are not compromised in translation. In the words "utroiit," (meaning "triple") "usemerit," (meaning "increase sevenfold") as S. Davydov pointed out back in 1987 [Davydov, 1987, p. 265], not two but three cards are indicated: the ace (rus. "tuz") is positioned at the intersection of three and seven: "utroiTUSemerit." This is untranslatable. However, Tatyana Boborykina finds the ace in the repeated houses of *The Queen of Spades* (an ace in fortune-telling can mean "house"), E. Etkind in the word "capital," while I once pointed out that "the ace is found in this phrase more easily, more obviously and, most importantly, with more significant consequences for the understanding of *The Queen of Spades*, if we pay attention to the constantly repeated pronouns 'my,' 'mine,' and 'to me.' It is important to remember that the ace is a unit, and not just any unit, but a lesser card that becomes the elder, the greatest. In this context, it symbolizes a card-Napoleon. Pushkin, by the time he wrote *The Queen of Spades*, had already written: 'We honor everyone as zeros, and *ourselves as the ones*...' (italics mine. *T.K.*), and later: 'We are all looking at Napoleons...' The *ace* is *me*, and Hermann here, betting on himself, seeks to triple and increase sevenfold the fortune inherited from his father. Here are his winning cards: a three, a seven, an ace." [Kasatkina, 2008, p. 182]. Therefore, the ace, which is inevitably lost as a sound in translation, is reproduced by a whole range of symbols surrounding numbers three and seven. This remarkable quality of Pushkin's text is assimilated by Dostoevsky, who mirrors the core thoughts of his great novels many times across different cultural codes, hoping that at least one of them will resonate with and be understood by the reader.

Among the various codes of *The Queen of Spades,* the division of the clock face in half by the hands is significant, as noted by Boborykina, because it emphasizes the resulting symbol of the cross. Another important point to underscore is that the hands divide the dial into right and left (half past twelve, marking the time of Hermann's entrance into the Countess's house). This division is reflective of how the cards are laid in Pharaoh; it also signifies how the rightness or wrongness of actions is determined according to external rules and a straightforward moral framework. The hands further divide the dial into up and down (a quarter to three, marking the Countess's arrival at Hermann's house), indicating a transition beyond mere surface appearances and the card game of the world. At this point, we delve into other dimensions of existence, where the soul ascertains its place in eternity vertically, based on countless inputs and, most importantly, its deepest desires.

I never tire of emphasizing that the most profound interpretations of Dostoevsky's works unfold within the realms of the most distant arts concerning expressiveness, wherein, as in wordless art forms like ballet, interpreters are inevitably compelled to translate the text entirely into another symbolic language. In Tatiana Boborykina's article, the second production by Roland Petit (deeply intertwined with Meyerhold's production in terms of its conceptual foundation) particularly captures my interest, as well as, I believe, that of the author. In this place, it becomes quite impossible to disengage from the text, narrating how the choreographer centers the plot on the love affair between the Countess and Hermann. In the choreography, this relationship transforms into Hermann's affair with fate and the forces of existence that lie beyond his control—forces he seeks to seduce, deceive, or dominate.

The section *Biography* presents a very detailed material by Marina Zavarkina devoted to the publisher Fyodor T. Stellovsky, who played the role of "the evil doing some good" in the fate of Dostoevsky and in the fate of the formation of copyright in Russia.

In this issue, the section *Dostoevsky in the 20th and 21st Centuries* presents articles devoted to the development of Dostoevsky within both literature and literary studies. The first article, which is highly informative and analytical, was written by Svetlana Koroleva and is devoted to the fundamental influence of Dostoevsky's "Speech on Pushkin" on the formation and central ideas of English Russian studies in the first half of the 20th century, which recognized Dostoevsky and Pushkin as two faces of a single great Russian spirit. I would cite L. Strachey's judgement, which emphasizes

an understanding that Russian-language critics in the 20th and 21st centuries have sometimes overlooked: "Dostoievsky, with all his fondness of the abnormal and the extraordinary, is a ***profoundly sane*** and human writer". This deep and indestructible mental and spiritual health, along with the writer's profoundly human perspective on man, is, in the critic's opinion, more comparable to Elizabethan literature and Shakespeare than to modern English literature. Unsurprisingly, this quality promptly recognized by English criticism, despite being based on imperfect translations.

The second article in this column, rich in intriguing facts and analytical insight, is penned by Olga Panova and focuses on the work of Richard Nathaniel Wright, a classic of twentieth-century Afro-American literature, who regarded Dostoevsky as his primary literary mentor. In two of his novels, *Native Son* (1940) and *The Outsider* (1953), Wright drew inspiration from *Crime and Punishment*. Unlike Raskolnikov, the protagonist of one of Wright's novels believes that murder creates him rather than destroys him, while the hero of the other novel never identifies the boundary that must be crossed to incur guilt.

The third article, written by Elena Zaitseva, explores a well-examined yet still debated topic: the influence of Dostoevsky on Vladimir Nabokov's work. As in the previous article, Zaitseva convincingly illustrates how Nabokov's characters are shaped by the profound ideas and life paths of Dostoevsky's protagonists. However, what I find particularly compelling in the author's analysis is her observation that Nabokov, in his portrayal of Luzhin (from *The Defense of Luzhin*), effectively "pulls together" elements from two of Dostoevsky's novels, *Crime and Punishment* and *The Idiot*. Luzhin and Myshkin are two different "impossible suitors," from which Nabokov crafts his own "impossible groom," bearing the surname of one and exhibiting the creative potential and "social idiocy" of the other. From this perspective, Nabokov's novel can be interpreted not merely as a defense of his decidedly non-Dostoevskian character Luzhin against his creator (as Olga Meerson insightfully discusses [Meerson, 2007]), but rather as a critique of the Dostoevskian hero, Prince Myshkin. The prince's apparent asociality, which is often viewed negatively, is, in fact, an aspect of his genius, particularly within the realm of human interaction. It is in this sphere that Myshkin's infinite creative potential reveals itself.

The fourth article in this section presents a fascinating study by Pyotr Druzhinin, based on archival documents, that explores the history behind Dvosya Sorkina's thesis titled "Fyodor Dostoevsky's Novel *The Idiot* and the Social and Literary Struggle of the 1860s," which she defended at Leningrad

University in 1956. Through the narration of her personal history, the article sheds light on the evolving attitudes toward Dostoevsky's work in the USSR during the 1940s and 1950s.

It is noteworthy that while English critics in the first half of the 20th century, even despite inaccuracies in translation, were able to perceive Dostoevsky's fundamental health—enabling him to confront, without flinching, the most terrible, shameful, and improper thoughts and actions of humanity—Soviet researchers from the mid-century, aligning with "official science," viewed his work solely through a lens of "a hypertrophied interest in the abnormal, unhealthy, ugly, and perverted in man" (as stated by U.A. Guralnik). This perspective is understandable in the context of an atheistic worldview that adheres to Christian moral norms but struggles to address the perverse aspects of humanity. Consequently, such a view can only dismiss these elements as marginal perversions that can be mechanically removed from the framework of a "healthy society." In contrast to contemporary attitudes that label these previously considered marginal aspects as the "natural" state of humanity, it is essential to emphasize that Dostoevsky, recognizing the pervasive nature of corruption, never accepted it as a normative condition of human existence.

In the section titled *Dostoevsky on Stage, in Cinema, and Mass Media*, we present an article by Andrey Nasedkin that is rich in factual material. In this piece of research, the author makes a notable effort to construct a conceptual history of the various adaptations of Dostoevsky's novel *Demons*.

The journal is on *Vkontakte* and *Telegram* (with already 11 800 followers). You can subscribe to our pages to follow news from both the Journal and Research Centre "Dostoevsky and World Culture." Among other things, all the recordings from seminars and conferences organized by the Centre are published here. Books and articles dedicated to Dostoevsky are also available for download.

Vkontakte: https://vk.com/dostmirkult

Telegram: https://t.me/dostmirkult

The journal is published in cooperation with the Commission for the Study of Fyodor Dostoevsky's Artistic Heritage at the Academic Council "History of World Culture" RAS. Our work is carried out in contact with the Russian and International Dostoevsky Society.

As before, all quotations from Fyodor Dostoevsky's works, if not specified otherwise, are cited according to the *Complete Works* in 30 vols. (Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990), with the references formatted according to the rules of the Russian Science Citation Index. Capital letters

in the names of God, the Virgin, as in other holy names and concepts, that were lowered in this edition because of Soviet censorship are here restored in accordance with the editions published during Dostoevsky's life. The author's original emphasis in quotations (where not specified otherwise) is indicated by italics; the emphasis of the author of the article is indicated by bold font (or bold+italics).

Our email address is fedor@dostmirkult.ru. The journal accepts articles in Russian and English. We accept submissions related to the subject of the journal from Russia and abroad. The authors will be notified about acceptance or refusal within three months.

Tatiana Kasatkina

References

1. Davydov, S. "Real'noe i fantasticheskoe v 'Pikovoi dame'" ["The Real and the Fantastic in *The Queen of Spades*"]. *Revue des etudes slaves*, vol. 59, no. 1–2, 1987, pp. 263–267. (In Russ.)

2. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

3. Kasatkina, T.A. "Iskusstvo perezhit' smert' avtora" ["The Art of Surviving the Death of the Author"]. *Novy mir*, no. 10, 2008, pp. 178–183. (In Russ.)

4. Meerson, O.A. "Nabokov-apologet: Zashchita Luzhina ili zashchita Dostoevskogo?" ["Nabokov-Apologist: The Defense of Luzhin or the Defense of Dostoevsky?"]. Kasatkina, T.A., editor. *Dostoevskii v 20 veke: v 2 tomakh* [*Dostoevsky and the 20th Century: in 2 vols*], vol. 1. Moscow, IWL RAS Publ., 2007, pp. 358–382. (In Russ.)

5. Podosokorskii, N.N. "Obzor II mezhdunarodnoi nauchnoi onlain-konferentsii 'Kniga v knige', posviashchennoi pamiati Aleksandra Viktorovicha Mikhailova (1938–1995), 1–3 oktiabria 2024 goda" ["Review of the II International Scientific Online Conference 'The Book in the Book,' Dedicated to the Memory of Alexander Viktorovich Mikhailov (1938–1995), October 1–3, 2024"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (28), 2024, pp. 254–266. (In Russ.)

6. Kasatkina, T. *Christ lives in you. Dostoyevsky. The Image of the World and of Man: The Icon and the Painting.* Preface by Julián Carrón; Translated by Maria Corrigan. Castel Bolognese, Itaca, 2012. 110 p. (In English)

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 1 (29), 2025.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0+82.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)+83
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-28-45
https://elibrary.ru/QKPSYQ

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2025. Татьяна Касаткина
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

О дрожащей твари в «Преступлении и наказании»

© 2025. Tatiana A. Kasatkina
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

About the Trembling Creature in *Crime and Punishment*

Информация об авторе: Татьяна Александровна Касаткина, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, зав. научно-исследовательским центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

https://orcid.org/0000-0002-0875-067X
E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Аннотация: Объем смыслового поля словосочетания «дрожащая тварь» в «Преступлении и наказании» воспринимается современными исследователями как вполне определенный и узкий. Такое восприятие связано с однозначно установленным для этого словосочетания прецедентным пушкинским текстом, отсылающим к тексту Корана. Видимо, именно в связи с указанной «очевидной» определенностью никому не пришло в голову применить в этом случае концептный анализ и посмотреть, как именно существуют в романе слова с корнем «дрожь». Между тем, можно констатировать серьезный конфликт между «очевидным» значением дрожи твари в словосочетании, употребляющемся Раскольниковым при противопоставлении «имеющим право», и романными ситуациями, в которых мы видим дрожащих или вздрагивающих героев. Важно отметить, что после последовательно проведенного анализа концепта становится возможным радикально расширить и объем прецедентных текстов, имеющихся в виду Достоевским, причем подключение каждого из них отвечает на те или иные «безответные» вопросы романа, изменяя или убедительно подтверждая «силовые» идейные линии романного универсума. В числе прецедентных текстов оказываются библейская история Каина (причем Достоевский намеревался сделать ее основным прецедентным текстом, что видно из черновиков, но в окончательном тексте увел в тень), пушкинское стихотворение «Клеветникам России», байроновский «Каин».

Ключевые слова: Достоевский, «Преступление и наказание», «дрожащая тварь», Пушкин, «Клеветникам России», Байрон, «Каин», Елизаветинская Библия, «стеня и трясыйся».

Для цитирования: *Касаткина Т.А.* о дрожащей твари в «Преступлении и наказании» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29). С. 28–45. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-28-45

Information about the author: Tatiana A. Kasatkina, DSc in Philology, Director of Research, Head of the Research Centre "Dostoevsky and World Culture," A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0002-0875-067X

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Abstract: The scope of the semantic field of the combination "trembling creature" in *Crime and Punishment* is perceived by modern researchers as quite definite and narrow. This perception of the words relates to Pushkin's text that has been unambiguously established as their precedent, where the combination refers to the Koran. Apparently, it is precisely because of this "obvious" definiteness that it did not occur to anyone to apply here the method of conceptual analysis and look at how exactly the words with the root "tremble" appear in the novel. In doing so, we can state a serious conflict between the obvious meaning of a creature "trembling" in the combination used by Raskolnikov as opposed to "those who have the right" and the novel situations in which we see characters shivering or shuddering. It is important to note that a consistently conducted analysis of the concept makes it possible to radically expand the scope of the precedent texts in Dostoevsky's mind, and each of them answers one or another of the novel's "unanswered" questions, changing or convincingly confirming the "strong" ideal lines of the novel's universe. Among the precedent texts are the biblical story of Cain (which Dostoevsky intended to make the main precedent text, as it is evident from the drafts, however, in the final text he overshadowed it), Pushkin's poem "To the Slanderers of Russia," and Byron's *Cain*.

Keywords: Dostoevsky, Crime and Punishment, trembling creature, Pushkin, "To the Slanders of Russia," Byron, Cain, Elizabethan Bible, "shudder and tremble."

For citation: Kasatkina, T.A. "About the Trembling Creature in *Crime and Punishment*." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 1 (29), 2025, pp. 28–45. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-28-45

О «дрожащей твари» в «Преступлении и наказании», как кажется на первый взгляд, написано если и не слишком много — зато нечто бесспорное. И это как бы удовлетворяет исследователей и перекрывает возможность дальнейшего разговора, поскольку установлен прецедентный текст[1], и остальные возможные прецедентные

[1] «Выражение "дрожащая тварь" восходит к Корану и стихам Пушкина из цикла "Подражания Корану" (1824):

тексты вроде бы добавляют к нему не слишком многое (а добавляют не слишком многое, скажу, забегая вперед, именно потому, что уже и поиск идет в смысловом поле имеющегося прецедентного текста).

Однако Достоевский:

1) никогда не использует концепт такого масштаба (да и любого масштаба) как простую отсылку;

2) никогда не использует концепт такого масштаба исключительно в кругозоре героя — там всегда оставляется значительное место для автора, и, используя его, автор зачастую радикально переворачивает очевидные для читателя смыслы героя.

На это чуть-чуть указал Бочаров, заметивший в статье «Ты человечество презрел», что «Раскольников, пользуясь пушкинским словом, производит в нем семантический сдвиг богоборческого характера» [Бочаров, 2002], но для того, чтобы автор в свою очередь произвел в этом пушкинском слове новый сдвиг, ему, по мнению Бочарова, пришлось убрать оттуда как бы заведомо дискредитированное слово «дрожащая»[2] (собственно, это *плохое* слово и производит, как считает исследователь, указанный для Раскольникова и Пушкина семантический сдвиг): «<...> антитезу ей <...> мог он найти в новозаветном понятии **“новой твари”***:* “Итак, кто во Христе, тот новая тварь; древнее прошло, теперь все новое” (2 Кор. 5: 17). ***Тварь дрожащая как “натура”*** и **новая тварь** — идеал, **противоположный** натуре» [Бочаров, 2002][3].

Мужайся ж, презирай обман,
Стезею правды бодро следуй,
Люби сирот и мой Коран
Дрожащей твари проповедуй...

К этим пушкинским строкам Достоевский обращается и в романе “Подросток” (ч. 2, гл. 1, IV — наст, изд., т. XIII)» [Достоевский, 1972–1990, т. 7, с. 382].

[2] Это слово Бочаров прямо и однозначно связывает с темой презрения к человеку и человечеству: «Это у Пушкина уже 1824 год, Михайловское, и можно в “дрожащей твари” первого подражания находить заключительное звено острого цикла “презрительной” темы в южной лирике (в последующем поэтические контексты со словом “презрение” в основном не несут уже этой темы *презрения к человечеству* как *лирической* темы поэта, специфически острой именно в южном цикле). Здесь, в “Подражаниях...”, вновь эта тема, но не лирически, от поэта, а эпически — и экзотически, от Корана, от духа Корана, с его простым постулатом безусловной покорности человека Аллаху. Оттого “дрожащая тварь” как определение человека — как бы естественно-презрительное его определение: так и должен пророк относиться к людям и так и должен сам человек к себе относиться» [Бочаров, 2002]. Бочаров далее все же замечает, что «дрожащая тварь» и есть «благочестивая тварь». Но оттенка презрительности это, с его точки зрения, не отменяет.

[3] Выделения в цитатах: полужирный – выделено цитируемым автором, курсив и полужирный курсив – выделено мной. – *Т.К.*

Я думаю, главная проблема здесь в том, что, используя подход, основанный на поиске прецедентных текстов, с ним не соединили подход, основанный на исследовании концептов — и не посмотрели на то, как в романе существует концепт «дрожь». То есть — в сущности, так и не выяснили, *когда, почему и зачем* ***именно у Достоевского и именно в романе «Преступление и наказание»*** *тварь дрожит*. Между тем, такое исследование позволяет открыть и новые прецедентные тексты для романа — и увидеть, какие из них Достоевский в черновиках планировал использовать ярко — а в окончательном тексте увел в тень, а какие, напротив, акцентировал.

Итак, **концепт** «дрожь, дрожать, вздрогнул» в романе.

Нетрудно заметить, что в романе страх — лишь одна из причин, а вернее — частный случай для объяснения того, почему человек дрожит. В отличие от того, что написал Бочаров, дрожь наступает именно в тот момент, когда человек как раз ***максимально удаляется*** от присущего его здешней натуре, когда натура совершает несвойственное ей, запредельное для нее усилие, сверхусилие, или когда в нее входит нечто, прорывающее или размыкающее ее отдельность, изолированность, как это происходит в молитве, внезапном прозрении или соединении другими способами разных пространств и времен. Или — разных личностей и сущностей.

Так дрожит Раскольников, еще даже не замыслив, а лишь допустив в глубине себя преступление — и начав поэтому слышать аналогичные мысли других[4]: «Нет, вот что я тебе скажу. Я бы эту проклятую старуху убил и ограбил, и уверяю тебя, что без всякого зазору совести, — с жаром прибавил студент. Офицер опять захохотал, а Раскольников ***вздрогнул***. Как это было странно!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 54]. Так он дрожит, когда в самом укрепившемся замысле внутрь него проникает и его постепенно захватывает иная сущность: «Вдруг он ясно услышал, что бьют часы. Он ***вздрогнул***, очнулся, приподнял голову, посмотрел в окно, сообразил время

[4] Это можно по-разному объяснять: психологически — обдумывая мысль, мы становимся чрезвычайно восприимчивы к любым ее проявлениям, даже самым смутным и неясным, замечая ее там, где никогда не увидели бы, если бы уже не содержали ее активно в себе. Онтологически: мысль — это общее пространство, присоединяясь к которому, мы начинаем ощущать гораздо интенсивнее всех, когда-либо соединенных с этой мыслью. Субъектно: мысль — это действующая субъектная сила, находящая и захватывающая для себя материальных носителей, соединенных ею, как соединены куклы на пальцах кукольника. и т.д. Можно рассмотреть эти объяснения и как уровни проявления или этапы вторжения: Раскольников слышит «похожего» другого, уже подготовленный к тому созданной им теорией, а затем начинает чувствовать одолевающую его чуждую волю.

и вдруг вскочил, совершенно опомнившись, ***как будто кто его сорвал с дивана***» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 56].

Раскольников дрожит и когда предполагает буквально, физически разрушить оболочку другого существа, вторгнуться внутрь его, будучи сам при этом соединен с тем, что уже вторглось внутрь его «я», нарушив автономность его воли. Вот он идет на «пробу»: «С замиранием сердца и нервною ***дрожью*** подошел он к преогромнейшему дому, выходившему одною стеной на канаву, а другою в —ю улицу» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 7]. А вот уже на убийство: «— Здравствуйте, Алена Ивановна, — начал он как можно развязнее, но голос не послушался его, прервался и ***задрожал*** <...> — Да чтой-то вы какой бледный? Вот и руки ***дрожат***!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 62].

Но вот другая ситуация, когда на первый план выходит именно желание интимного, любовного соединения с душой другого — когда Настасья приносит Раскольникову письмо матери: «Письмо ***дрожало*** в руках его; он не хотел распечатывать при ней: ему хотелось остаться **наедине** с этим письмом» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 27] (слово «наедине» выделено Достоевским)[5].

Еще один пример (среди множества), который нужно привести из-за его предельной наглядности — момент наступившего без слов понимания Разумихина: «С минуту они смотрели друг на друга молча. Разумихин всю жизнь помнил эту минуту. Горевший и пристальный взгляд Раскольникова как будто усиливался с каждым мгновением, ***проницал в его душу, в сознание***. Вдруг Разумихин ***вздрогнул***. Что-то странное как будто ***прошло между ними***... Какая-то идея проскользнула, как будто намек; что-то ужасное, безобразное и вдруг понятое с обеих сторон... Разумихин побледнел как мертвец» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 240].

Но вот ситуации, показывающие достижение максимального единства со ***всем***. Так дрожит Соня, читая евангельскую главу, которая словно опять происходит здесь и сейчас, и читающая и слушающий становятся участниками великого события: «Она уже вся ***дрожала*** в *действительной*, *настоящей* лихорадке. <...> Она приближалась к слову о величайшем и неслыханном чуде, и чувство великого торжества охватило ее. Голос ее стал звонок, как металл;

[5] Как раскрытие другому понимает в этом случае дрожь Винченцо Риццо, делая, однако, в целом в статье акцент на природной слабости человека, проявляющейся в дрожи [Риццо, 2022, с. 39].

торжество и радость звучали в нем и крепили его. Строчки мешались перед ней, потому что в глазах темнело, но она знала наизусть, что читала. При последнем стихе: “не мог ли сей, отверзший очи слепому...” — она, понизив голос, горячо и страстно передала сомнение, укор и хулу неверующих, слепых иудеев, которые сейчас, через минуту, как громом пораженные, падут, зарыдают и уверуют... “И он, он — тоже ослепленный и неверующий, — он тоже сейчас услышит, он тоже уверует, да, да! сейчас же, теперь же”, — мечталось ей, и она ***дрожала*** от радостного ожидания» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 251].

Заметим, что в начале и конце Соня дрожит от разного: первый раз она действительно и по-настоящему *соединяется* с евангельской историей[6], второй раз — она ожидает, что Раскольников сейчас *присоединится* к ней, она как бы пробивает своей дрожью его стену неверия. Заметим также, что дрожь проникновения к самому событию евангельской истории не мешает, а словно способствует *небывалой крепости*, устойчивости, можно сказать — внезапной *монументальности*, проводника: «Голос ее стал звонок, как ***металл***; торжество и радость звучали в нем и ***крепили*** его». Можно даже предположить, что дрожь, а не только радость и крепость при соединении со ***всем***, и возникает потому, что Соня изначально читает в ситуации, когда ей нужно соединить с тем великим, с чем она уже соединена, что для нее ***свое***, неверующего другого[7]: «Соня развернула книгу и отыскала

---

[6] «Сказав сие, воззвал громким голосом: Лазарь! иди вон. И вышел умерший, (***громко и восторженно прочла она, дрожа и холодея, как бы в очию сама видела***)» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 251].

[7] В сне Свидригайлова мы видим маленькую промокшую девочку, дрожащую, пока в нее входит сторонняя сила (через мощное символическое действие: разбитую чашку, обозначавшую, кажется, во всех символических системах разрушенное целомудрие), и абсолютно спокойную, устойчивую и агрессивную — и при этом вовлекающе вздрагивающую там, где находятся проходы, размыкающие физическую изолированность организмов (сначала — глазами, потом — ртом), когда эта сила уже полностью овладела ею. Эта последовательность подчеркивается странным у Достоевского применительно к ребенку словом «тупым» — сущность, вошедшая в девочку, еще в этот момент не разглядела сквозь непривычные для нее физические органы восприятия Свидригайлова как желающего от нее ускользнуть — и потому как объект своей охоты: «Он нагнулся со свечой и увидел ребенка — девочку лет пяти, не более, в измокшем, как поломойная тряпка, платьишке, ***дрожавшую*** и плакавшую. Она как будто и не испугалась Свидригайлова, но смотрела на него с ***тупым*** удивлением своими большими черными глазенками и изредка всхлипывала, как дети, которые долго плакали, но уже перестали и даже утешились, а между тем, нет-нет, и вдруг опять всхлипнут. Личико девочки было бледное и изнуренное; она окостенела от холода, но “как же она попала сюда? Значит, она здесь спряталась и не спала всю ночь”. Он стал ее расспрашивать. Девочка вдруг оживилась и быстро-быстро залепетала ему что-то на своем детском языке. Тут было что-то про “мамасю” и что “мамася плибьет”, про какую-то чашку, которую “лязбиля”

место. Руки ее дрожали, голосу не хватало. Два раза начинала она, и всё не выговаривалось первого слога. “Был же болен некто Лазарь, из Вифании...” — произнесла она наконец, с усилием, но вдруг, с третьего слова, голос зазвенел и порвался, как слишком натянутая струна. Дух пересекло, и в груди стеснилось. Раскольников понимал отчасти, почему Соня не решалась ему читать, и чем более понимал это, тем как бы грубее и раздражительнее настаивал на чтении. Он слишком хорошо понимал, как тяжело было ей теперь выдавать и обличать всё **свое**. Он понял, что чувства эти действительно как бы составляли настоящую и уже давнишнюю, может быть, **тайну** ее, может быть еще с самого отрочества, еще в семье, подле несчастного отца и сумасшедшей от горя мачехи, среди голодных детей, безобразных криков и попреков. Но в то же время он узнал теперь, и узнал наверно, что хоть и тосковала она и боялась чего-то ужасно, принимаясь теперь читать, но что вместе с тем ей мучительно самой хотелось прочесть, несмотря на всю тоску и на все опасения, и именно **ему**, чтоб он слышал, и непременно **теперь** — “что бы там ни вышло потом!”...» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 251].

И перед дрожащей Соней раскрывает свои границы мгновение настоящего, она начинает видеть в лихорадочном сне все пространство времени: «он, с его бледным лицом, с горящими глазами... Он целует ей ноги, плачет...»[8] [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 253] —

(разбила)» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 392]. «Он осторожно приподнял одеяло. Девочка спала крепким и блаженным сном. Она согрелась под одеялом, и краска уже разлилась по ее бледным щечкам. Но странно: эта краска обозначалась как бы ярче и сильнее, чем мог быть обыкновенный детский румянец. “Это лихорадочный румянец”, — подумал Свидригайлов, ***это — точно румянец от вина***, точно как будто ей дали выпить целый стакан. Алые губки точно горят, пышут; но что это? Ему вдруг показалось, что длинные черные ресницы ее как будто ***вздрагивают*** и мигают, как бы приподнимаются, и из-под них выглядывает ***лукавый***, острый, какой-то ***недетски-подмигивающий*** глазок, точно девочка не спит и притворяется. Да, так и есть: ее губки раздвигаются в улыбку; кончики губок ***вздрагивают***, как бы еще сдерживаясь. Но вот уже она совсем перестала сдерживаться; это уже смех, явный смех; что-то нахальное, вызывающее светится в этом совсем не детском лице; это разврат, это лицо камелии, нахальное лицо продажной камелии из француженок. Вот, уже совсем не таясь, открываются оба глаза: они обводят его огненным и бесстыдным взглядом, они зовут его, смеются...» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 393]. Заметим также, что и здесь (как и во всем романе) завладевший человеком грех приравнивается к ***опьянению***.

[8] При невнимательном чтении можно подумать, что Соня воспроизводит во сне уже состоявшуюся сцену, в которой Раскольников целует ей ногу: «Он всё ходил взад и вперед, молча и не взглядывая на нее. Наконец подошел к ней; глаза его сверкали. Он взял ее обеими руками за плечи и прямо посмотрел в ее плачущее лицо. Взгляд его был сухой, воспаленный, острый, губы его сильно вздрагивали... Вдруг он весь быстро наклонился и, припав к полу, поцеловал ее ногу. Соня в ужасе от него отшатнулась, как от сумасшедшего. И действительно, он смотрел как совсем сумасшедший. — Что вы, что вы это? Передо мной! — пробормотала она, побледнев, и больно-больно сжало вдруг ей сердце. Он тотчас же встал. — я не тебе

то есть то, что совершается на последней странице романа: «что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам. Он плакал и обнимал ее колени», — и в этот момент героиня понимает, что «настала же ***наконец*** эта минута...» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 421], которую она однажды уже видела — и с тех пор ожидала (все это, как всегда у Достоевского, очень ненавязчиво подано — это я тут связываю разделенные большим пространством текста фразы воедино).

Эта Сонина дрожь, пробивающая стену другого, направленная на принятие и общение внутренних пространств личностей, постепенно захватывает Раскольникова. Заметим, что дрожь эта радикально отлична по вектору от его первоначальной дрожи, маркирующей вторжение в него чуждой захватнической силы, раздробляющей единство его личности, противопоставляющей сознание чувствам, блокирующей объединяющее с другими действие чувств изолирующим и дистанциирующим действием рассудка. Но все же она не отличается по характеру действия (она рушит отдельность, соединяет разные духовные пространства, но в одном случае то, что посредством дрожи проникает в человека, изолирует его от остального и противопоставляет его остальному[9], а в другом — объединяет его с остальным): «Он вдруг вспомнил слова Сони: “Поди на перекресток, поклонись народу, поцелуй землю, потому что ты и пред ней согрешил, и скажи ***всему миру*** вслух: «Я убийца!»”. Он ***весь задрожал***, припомнив это. И до того уже задавила его безвыходная тоска и тревога всего этого времени, но особенно последних часов, что он так и ринулся в возможность ***этого цельного, нового, полного ощущения***» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 405].

поклонился, я всему страданию человеческому поклонился, — как-то дико произнес он и отошел к окну» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 246]. Однако Достоевский старательно делает все, чтобы читатель не принял одного за другое. В этой сцене взгляд Раскольникова ***сухой*** (даже странно, что так можно выразиться — но это прямо подчеркивает, что в нем нет места слезам), и целует ногу он вовсе не ей — а «всему страданию человеческому». То есть — он общается не с ней, как в ее сне и последней сцене романа, а, посредством ее — со своими мыслеформами, для которых она оказывается удобным и по внешним параметрам подходящим вместилищем. И «сухой взгляд» подчеркивает это его уединение в процессе кажущегося общения, потому что в процессе общения истинного, настолько открывающего общающихся друг другу, что один может другого воскресить, заплакал и Иисус, о чем вскоре прочтет ему Соня: «Иисус, когда увидел ее плачущую и пришедших с нею иудеев плачущих, сам восскорбел духом и возмутился. И сказал: где вы положили его? Говорят ему: Господи! поди и посмотри. Иисус ***прослезился***» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 251].

[9] Как тут не вспомнить мефистофелевское: «Я есмь часть той части…» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 9].

Достоевский последовательно отмечает во время первого прихода Раскольникова к Соне, что эта Сонина дрожь ощутимо создает для героя ***пространство чуда***: «С новым, странным, почти болезненным, чувством всматривался он в это бледное, худое и неправильное угловатое личико, в эти кроткие голубые глаза, могущие сверкать таким огнем, таким суровым энергическим чувством, в это маленькое тело, еще дрожавшее от негодования и гнева, и ***всё это казалось ему более и более странным, почти невозможным***» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 248]. «Всё у Сони становилось для него ***как-то страннее и чудеснее***, с каждою минутой» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 249].

Заметим в связи с этим, что ***единственным*** атрибутом ***священника*** (то есть того, кто и должен как проводник передавать прихожанам евангельскую весть, создавать для них причастность пространству евангельской истории) из первого сна Раскольникова, где вообще обнаруживаются, как бы предваряя дальнейшее, ключевые значения ряда концептов романа, является ***дрожащая голова***: «Он любил эту церковь и старинные в ней образа, большею частию без окладов, и старого священника с дрожащею головой» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 46].

Отсюда понятно, что и проповедать Коран (если и не в понимании Пушкина, то точно в понимании Достоевского) можно только «дрожащей твари» — дрожащей не потому, что она испугана (хотя испуг вполне может входить в комплекс ощущений, когда человека вводят в полностью новое для него духовное пространство (и, может быть, это наиболее точное описание того, что есть «страх Божий»)), а потому, что она при первой вести находится в первоначальном процессе «подключения».

Заметив это фундаментальное значение дрожи в романе, мы можем и те эпизоды, в которых дрожь воспринимается как несомненный симптом страха или физического холода, увидеть в другом свете. Вот, может быть, самый «простой» в этом смысле эпизод: дрожь детей Мармеладовых:

«— А! — закричала она в исступлении, — воротился! Колодник! Изверг!.. А где деньги? Что у тебя в кармане, показывай! и платье не то! где твое платье? Где деньги? говори!.. И она бросилась его обыскивать. Мармеладов тотчас же послушно и покорно развел руки в обе стороны, чтобы тем облегчить карманный обыск. Денег не было ни копейки. — Где же деньги? — кричала она. — о Господи,

неужели же он всё пропил! Ведь двенадцать целковых в сундуке оставалось!.. — и вдруг, в бешенстве, она схватила его за волосы и потащила в комнату. Мармеладов сам облегчал ее усилия, смиренно ползя за нею на коленках. — и это мне в наслаждение! и это мне не в боль, а в нас-лаж-дение, ми-ло-сти-вый го-су-дарь, — выкрикивал он, потрясаемый за волосы и даже раз стукнувшись лбом об пол. Спавший на полу ребенок проснулся и заплакал. Мальчик в углу не выдержал, ***задрожал***, ***закричал*** и бросился к сестре ***в страшном испуге, почти в припадке***. Старшая девочка ***дрожала*** со сна как лист» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 24].

Теперь мы можем заметить, что сотрясающая дрожь (может быть — самая сильная дрожь в романе) охватывает маленьких Мармеладовых в тот момент, когда они становятся свидетелями и эмоциональными соучастниками сцены, в процессе которой в них входит ***знание и переживания***, никак не соответствующие их возрасту.

***

Итак, мы видим, что Достоевский понимает слова «дрожащая тварь» заведомо не так, как Раскольников — и всем ходом развития концепта в романе ***самым наглядным образом*** это демонстрирует.

Но откуда берется (или чем подкрепляется) понимание Раскольникова? и вот тут я хочу обратить внимание на еще два прецедентных текста, которые, насколько я смогла проследить, не были до сих пор в этом своем значении увидены.

Первый, тоже пушкинский, связывает воедино **дрожь**, **волю** (как способность *желать*) и **Наполеона** — и прямо объясняет возглас Раскольникова, в котором эти три концепта тоже намертво связаны: «О, как я понимаю “пророка”, с саблей, на коне. Велит Аллах, и повинуйся “дрожащая” тварь! Прав, прав “пророк”, когда ставит где-нибудь поперек улицы хор-р-рошую батарею и дует в правого и виноватого, не удостоивая даже и объясниться! Повинуйся, дрожащая тварь, и — **не желай**, потому — не твое это дело!..» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 212].

Это строки из стихотворения «Клеветникам России»:

> Мы не признали наглой ***воли***
> ***Того***, под кем ***дрожали*** вы.

Собственно, строки эти вполне объясняют трансформацию во фразе Раскольникова Магомета в Наполеона, между которыми он не видит разницы, а дрожащую тварь из той, ***которой проповедуют*** Вечный Закон — и которая способна его воспринять и ***начать желать в соответствии с ним***, в ту, которая должна ***повиноваться и не желать***, поскольку признала над собой не волю Господа (как в случае Магомета), а наглую волю такой же, как она сама твари, плотяного идола (как в случае Наполеона).

Стихотворение это стали вспоминать и читать последнее время — и я заметила интересное: чтецы зачастую декламируют «Того, ***пред*** кем, дрожали вы», вместо точнейшего, как всегда, у Пушкина «***под*** кем», поскольку у него-то речь идет вовсе не о страхе перед сильнейшим соперником — а о полной сдаче своей воли — и, естественно, с мощным сексуальным подтекстом, который всегда присутствовал в европейской культуре при сдаче городов (и понятно, что **мы не признали наглой воли на развалинах пылающей Москвы** — то есть, уничтожив город, сделали свою мать и невесту неосквернённой, очистили ее в ее падении пламенем, не отдали ее живую и украшенную насильнику — как сдавались европейские города[10]). Таким образом, и здесь дрожь знаменует *соединение*, только соединение не с Богом, а с заслонившим небо (поскольку он — над) человеком «наглой воли». Собственно, из этой дихотомии и возникает раскольниковское деление на два разряда: тех, кто должен отказаться от своей воли и не желать, и тех, кто имеет право ее навязывать, то есть желать и насиловать. Достоевский подчеркивает такое видение «дрожащей твари» как богоборческое и специфически европейское: революция и Наполеон были подготовлены именно этой дихотомией, естественной, как только высшим признается не Бог, а тот, кто способен оказаться «над», они же и воплотили ее[11].

---

[10] Это отождествление города с женщиной общеупотребимо с библейских времен (см. об этом, например, главу «Женщина-город в библейской эсхатологии» в: [Франк-Каменецкий, 2004]). Но я благодарю Н.Н. Подосокорского, указавшего мне на то, что и в сознании самого Наполеона этот сексуальный подтекст был вполне актуализирован. Так, Н.А. Троицкий, ссылаясь на воспоминания П.А. Тучкова (Русский архив. 1873. № 10. С. 1963) пишет: «Именно в Смоленске Наполеон впервые попытался вступить с Александром I в переговоры о мире — через пленного генерала П.А. Тучкова. Предлагая заключить мир, он угрожал на случай отказа: Москва непременно будет занята, а это обесчестит русских, ибо “занятая неприятелем столица похожа на девку, потерявшую честь. Что хочешь потом делай, но честь уже не вернешь!”» [Троицкий, 2020, с. 223].

[11] Ранее отчасти этот вектор осмысления концепта Достоевского присутствовал за счет соединения с базовым пушкинским «Подражанием Корану» строфы из «Евгения Онегина» (см. об этом [Подосокорский, 2022]):

В свете этого контекста становится важной «пустая» фраза «проходного» и «непонятно зачем» присутствующего в тексте разговора маляров, подслушанного Раскольниковым, в котором пришедшая «отдаваться» старшему девица говорит: «Я хочу, говорит, Тит Васильич, отныне, впредь ***в полной вашей воле*** состоять» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 133] — и вообще «странный» текст «Преступления и наказания», где сексуальные посягновения старшего поколения оказываются не о сексе, а о власти.

Вот как видит это Раскольников: «А правда ль, что вы, — перебил вдруг опять Раскольников дрожащим от злобы голосом, в котором слышалась какая-то радость обиды, — правда ль, что вы сказали вашей невесте... В тот самый час, как от нее согласие получили, что всего больше рады тому... что она нищая... потому что выгоднее брать жену из нищеты, чтоб потом над ней ***властвовать***...» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 118].

А вот как сам Лужин: «Дуня же была ему просто необходима; отказаться от нее для него было немыслимо. Давно уже, уже несколько лет, со сластию мечтал он о женитьбе, но всё прикапливал денег и ждал. Он с упоением помышлял, в глубочайшем секрете, о девице благонравной и бедной (непременно бедной), очень молоденькой, очень хорошенькой, благородной и образованной, очень запуганной, чрезвычайно много испытавшей несчастий и ***вполне перед ним приникшей***, такой, которая бы всю жизнь считала его спасением своим, благоговела перед ним, ***подчинялась***, удивлялась ему, и только ему одному. Сколько сцен, сколько сладостных эпизодов создал он в воображении на эту соблазнительную и игривую тему, отдыхая в тиши от дел! и вот мечта стольких лет почти уже осуществлялась: красота и образование Авдотьи Романовны поразили его; ***беспомощное положение*** ее раззадорило его до крайности. Тут являлось даже несколько более того, о чем он мечтал: явилась девушка гордая, характерная, добродетельная, воспитанием и развитием выше его (он чувствовал это), и такое-то существо будет

Мы почитаем всех нулями,
А единицами — себя.
Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно…

— но здесь на первый план выходит ***объективация*** «двуногих тварей» которые, заметим, в этом качестве совсем не «дрожащие» (дрожащее ***орудие***, в общем, ни на что не годится; дрожью может быть маркирован лишь момент осознанного соединения воль).

рабски благодарно ему всю жизнь за его подвиг и ***благоговейно уничтожится*** перед ним, а он-то будет ***безгранично и всецело владычествовать***!..» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 235].

Может показаться, что для Свидригайлова это суждение не работает — но он просто переворачивает идею Лужина, мечтая приобрести себе не подчиненную, но ***владычицу*** (и становится понятно, почему имя его жены — «Марфа» — именно это и значит): «Я вас бесконечно люблю. Дайте мне край вашего платья поцеловать, дайте! дайте! я не могу слышать, как оно шумит. ***Скажите мне: сделай то, и я сделаю! я всё сделаю. Я невозможное сделаю. Чему вы веруете, тому и я буду веровать. Я всё, всё сделаю!*** Не смотрите, не смотрите на меня так! Знаете ли, что вы меня убиваете...» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 380][12].

Для молодежи (включая Лебезятникова и его нелепые рассуждения) в этих отношениях уже все иначе — и для Достоевского это большая надежда.

***

Если в связи с разобранной выше фразой Раскольникова я должна поблагодарить за их бывшие мне полезными исследования Валентину Васильевну Борисову [Борисова, 2024] и Николая Николаевича Подосокорского [Подосокорский, 2022], то следующий прецедентный текст имеет отношение к Каину, и тут я должна упомянуть Геннадия Юрьевича Карпенко [Карпенко, 2024], говорившего о библейском сюжете, и Светлану Борисовну Королеву [Королева, 2024], сказавшую о сюжете байроновском в связи с «Преступлением и наказанием».

Но я буду говорить не о сюжетах, а именно о прецедентных для романа текстах этой истории, о которых они не упоминали.

Что касается библейского текста, то в церковнославянской (Елизаветинской) Библии там, где русский перевод книги Бытия (4:12) говорит: «ты будешь изгнанником и скитальцем на земле», — сказано: «стеня и ***трясыйся*** будеши на земли»[13] (*στένων καὶ τρέμων* в Септуагинте), и именно на такой перевод давались толкования святых отцов греческих. Свт. Иоанн Златоуст говорит: «Да и на этом

[12] Потом обе эти идеи: бесконечно властвовать и бесконечно подчиняться (поскольку они абсолютно не противоречат друг другу) — будут показаны Достоевским в одном лице: закладчика в «Кроткой».

[13] Я благодарю свою сестру, инокиню Свято-Варсонофьевского монастыря Елисавету, которая обратила мое внимание на это расхождение в переводе.

наказание еще не остановится, но и **“стеня и трясыйся будеши на земли”**. Вот и еще величайшее наказание — беспрестанно стенать и трястись. Так как ты, говорит, во зло употребил телесную силу и крепость членов, за это обрекаю тебя на всегдашнее стенание и трясение, чтобы не только ты сам имел непрестанный урок и напоминание о своем беззаконном поступке, но и все, видящие тебя, самым видом твоим, как бы громким каким голосом, вразумлялись не отваживаться на подобные дела, чтобы наложенное на тебя наказание внушало всем не обагрять земли такой кровью» [Свт. Иоанн Златоуст].

Мы видим, что это стенание и трясение объясняется Златоустом и как ***печать Каина***. Достоевский хотел предельно прозрачно воспроизвести эту печать Каина еще в беловом автографе: «и в комнату, робко озираясь, вошла [какая-то] одна девушка. Раскольников смотрел на нее несколько секунд удивленными глазами и не двигаясь с места. [Кстати сказать, что в последнее время, даже [задолго] и до **того** дня, ***каждый новый, незнакомый человек***, если только входил к [нему] Раскольникову или обращался к нему внезапно, или ***если б даже только*** [особенно пристально посмотрел] ***стал его рассматривать, хоть на улице, производил во всем существе его внезапную дрожь и, на одно мгновение, как будто даже столбняк***. После же **того** дня внезапное столкновение с кем-то из незнакомых женщин, может быть, способно было вызвать в нем ***крик и*** [истерические] ***в лице конвульсии начались***. Так было, например, вчера при внезапном входе Лужина]» [Достоевский, 1972–1990, т. 7, с. 258].

В окончательном тексте романа Достоевский уходит от этой мысли, решительно смещая акцент на упомянутые выше прецедентные тексты. У Раскольникова остаются лишь расслабленные после убийства члены. Предполагаю, что это связано, во-первых, с идеей Достоевского о неокончательности приговора (подтверждаемого ***печатью Каина***) за любой грех. А во-вторых — с различением наследственного и личного греха. Заметим, что стенание и трясение, которое должен был ощущать Раскольников после замысла — и еще более после исполнения убийства ***при появлении всякого нового человека*** (поскольку Каинова печать — это печать оповещения других о том, кто перед ними), в окончательном тексте отнесено Достоевским к ребенку, становящемуся свидетелем взаимного убивания друг друга папой и мамой: «Мальчик в углу не выдержал,

задрожал, ***закричал*** и бросился к сестре ***в страшном испуге, почти в припадке***» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 24]. Достоевский делает эту печать проявляющейся в невинном, чтобы взрослые могли осознать смысл своих действий. Так же она проявляется и в невинно убиенной Лизавете: «Увидав его выбежавшего, она задрожала как лист, мелкою дрожью, и по всему лицу ее побежали судороги» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 65]. Достоевский в результате не налагает каинову печать на лицо убийцы, но как бы *отражает* ее в лице жертвы — чтобы убийца (физического тела или детской души) мог увидеть ее — и остановиться: мы помним, что печать Каина должна была останавливать тех, кто встретил Каина, от убийства.

***

И последнее, о чем нужно здесь упомянуть, это текст байроновского «Каина», в котором Люцифер говорит:

> «And world by world,
> And star by star, and universe by universe,
> ***Shall tremble in the balance***, till the great
> Conflict shall cease, if ever it shall cease <...>» [Byron, 2004].
> И.А. Бунин это перевел так:
> «За миром мир, светило за светилом,
> Вселенная за новою вселенной
> Должна ***дрожать***, пока не прекратится
> Великая нещадная борьба,
> Доколе не погибнет Адонаи
> Иль враг его!» —

упустив при этом важное: вся тварь должна дрожать не просто непонятно почему (и не от страха), пока идет борьба — а должна ***дрожать, сохраняя равновесие (Shall tremble in the balance)***[14],

[14] Достоевский, очевидно, читал Байрона во французских переводах. В оказавшемся мне доступном переводе того времени (1823 год), выполненном Фабром д'Оливе (благодарю за помощь в поиске текста Татьяну Магарил-Ильяеву), переводчик однозначно делает актором Люцифера, в то время как Байрон предлагает неоднозначное прочтение (его Люцифер согласился бы с французским вариантом, но автор сказал нечто более сложное):

> «Je veux tout disputer! et tenir en suspence,
> tremblans dans le bassins des balances fatales,
> les Terres, les Soleils, les Univers, les Dieux!» [Fabre d'Olivet, 1823, p. 127].
> «Я все хочу оспорить! и держать подвешенными,
> Дрожащими на чашах роковых весов,
> земли, солнца, вселенные, богов!»

по сути — удерживая мир от распада в результате схватки противоборствующих сил, проявленных и в двух человеческих природах: одной — уединяющейся, и другой — стремящейся к сообщению со всем.

То есть именно на дрожи твари держится тот мир, который мы знаем.

Список литературы

1. Байрон — *Байрон Дж. Г.* Каин / пер. И.А. Бунина. 1905. URL: http://az.lib.ru/b/bajron_d_g/text_1821_kain_bunin.shtml?ysclid=m7j4sm6ewd863873904 (дата обращения: 20.10.2024).

2. Борисова, 2024 — *Борисова В.В.* Какую разницу в отношении автора и героя к Магомету выявляет микроанализ художественного текста (на примере романа «Преступление и наказание») // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 3 (27). С. 177–190. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-177-190

3. Бочаров, 2002 — *Бочаров С.Г.* «Ты человечество презрел» Об одном сюжете русской литературы и его актуальности // Новый мир. 2002. №8. С. 141–153. URL: https://web.archive.org/web/20130902072647/http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/8/bocharov.html (дата обращения: 20.10.2024).

4. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

5. Карпенко, 2024 — *Карпенко Г.Ю.* «Так нас природа сотворила...»: преступление без наказания? (Ф.М. Достоевский и И.А. Бунин) // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 1 (25). С. 134–167. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-1-134-167

6. Королева, 2024 — *Королева С.Б.* Пошел ли Раскольников путем Каина? Об отношениях между романом Достоевского и мистерией Байрона // Вопросы литературы. 2024. № 4. С. 112–128.

7. Подосокорский, 2022 — *Подосокорский Н.Н.* Религиозный аспект наполеоновского мифа в романе «Преступление и наказание»: образ «Наполеона-пророка» и мистические секты русских раскольников-почитателей Наполеона // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18). С. 89–143. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-89-143

8. Риццо, 2022 — *Риццо В.* Дрожать/трепетать перед Судьбой // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19). С. 37–47. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-37-47

9. Свт. Иоанн Златоуст — *Свт. Иоанн Златоуст.* Беседы на Книгу Бытия. Беседа XIX. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/besedy-na-knigu-bytija/19 (дата обращения: 20.10.2024).

Если Достоевский читал именно этот перевод, то в своем романе он постарался оспорить Байрона и вернуть твари субъектность, значимость. И тем оказался ближе к изначальной мысли Байрона, искаженной переводом.

10. Троицкий, 2020 — *Троицкий Н.А.* Наполеон Великий: в 2 т. / подгот. к публ., вступ. ст. М.В. Ковалева, Ю.Г. Степанова. М.: Политическая энциклопедия, 2020. Т. 2.: Император Наполеон. 549 с.

11. Франк-Каменецкий, 2004 — *Франк-Каменецкий И.Г.* Колесница Иеговы / Труды по библейской мифологии. М.: Лабиринт, 2004. 320 с.

12. Byron, 2004 — *Lord Byron*. Cain. A Mystery. Edition Artemis, 2004. URL: https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/ENL285/byron_cain.pdf (дата обращения: 20.10.2024).

13. Fabre d'Olivet, 1823 — *Lord Byron*. Cain. Mystère dramatique / traduit en vers français par Fabre d' Olivet. Paris, 1823. 249 p.

References

1. Byron, George Gordon. *Kain* [*Cain*]. Trans. by I.A Bunin. 1905. Available at: http://az.lib.ru/b/bajron_d_g/text_1821_kain_bunin.shtml?ysclid=m7j4sm6ewd863873904 (Accessed 20 Oct. 2024). (In Russ.)

2. Borisova, V.V. "Kakuiu raznitsu v otnoshenii avtora i geroia k Magometu vyiavliaev mikroanaliz khudozhestvennogo texta (na primere romana 'Prestuplenie i nakazanie')" ["What Difference Does the Microanalysis of a Literary Text Reveal in the Attitudes of the Author and the Protagonist Toward Mohammed? (Using the Example of the Novel *Crime and Punishment*)"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (27), 2024, pp. 177–190. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-177-190

3. Bocharov, S.G. "'Ty chelovechestvo prezrel'. Ob odnom siuzhete russkoi literatury i ego aktual'nosti" ["'You Despised Humanity.' About a Plot of Russian Literature and its Relevance"]. *Novyi mir*, no. 8, 2002, pp. 141–153. Available at: https://web.archive.org/web/20130902072647/http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/8/bocharov.html (Accessed 20 Oct. 2024). (In Russ.)

4. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

5. Karpenko, G.Iu. "'Tak nas priroda sotvorila...': prestuplenie bez nakazaniia? (F.M. Dostoevskii i I.A. Bunin)" ["'Nature Made Us This Way...': Crime without Punishment? (Fyodor Dostoevsky and Ivan Bunin)"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (25), 2024, pp. 134–167. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-1-134-167

6. Koroleva, S.B. "Poshel li Raskol'nikov putem Kaina? Ob otnosheniiakh mezhdu romanom Dostoevskogo i misteriei Bairona" ["Did Raskolnikov Follow the Path of Cain? On the Relationship between Dostoevsky's Novel and Byron's Mystery"]. *Voprosy literatury*, no. 4, 2024, pp. 112–128. (In Russ.)

7. Podosokorskii, N.N. "Religioznyi aspekt napoleonovskogo mifa v romane 'Prestuplenie i nakazanie': obraz 'Napoleona-proroka' i misticheskie sekty russkikh raskol'nikov-pochitatelei Napoleona" ["The Religious Element of the Myth of Napoleon in the Novel *Crime and Punishment*: The Image of 'Napoleon-Prophet' and the Mystic Sects of Russian Schismatics, Worshippers of Napoleon"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (18), 2022, pp. 89–143. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-89-143

8. Rizzo, Vincenzo. "Drozhat'/Trepetat' pered sud'boi" ["Trembling in Front of the Destiny"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (19), 2022, pp. 37–47. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-37-47

9. St. John Chrysostom. “Besedy na Knigu Bytia. Beseda XIX” [“Dialogues on the Book of Genesis. Dialogue 19th”]. *Azbyka.ru*. Available at: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/besedy-na-knigu-bytija/19 (Accessed 20 Oct. 2024). (In Russ.)

10. Troitskii, N.A. *Napoleon Velikii: v 2 tomakh* [*Napoleon the Great: in 2 vols*], vol. 2: Imperator Napoleon [Napoleon the Emperor]. Ed. by M.V. Kovalev, Iu.G. Stepanov. Moscow, Politicheskaia entsiklopediia Publ., 2020. 549 p. (In Russ.)

11. Frank-Kamenetskii, I.G. “Kolesnitsa Iegovy” [“Jehovah’s Chariot”]. *Trudy po bibleiskoi mifologii* [*Works on Biblical Mythology*]. Moscow, Labirint Publ., 2004. 320 p. (In Russ.)

12. Lord Byron. *Cain. A Mystery*. Edition Artemis, 2004. Available at: https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/ENL285/byron_cain.pdf (Accessed 20 Oct. 2024). (In English)

13. Lord Byron. *Cain. Mystère dramatique, traduit en vers français par Fabre d’ Olivet*. Paris, 1823. 249 p. (In French)

Статья поступила в редакцию: 28.01.2025
Одобрена после рецензирования: 25.02.2025
Дата публикации: 25.03.2025

The article was submitted: 28 Jan. 2025
Approved after reviewing: 25 Feb. 2025
Date of publication: 25 Mar. 2025

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 1 (29), 2025.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0+75+82.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)+85.1+83
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-46-88
https://elibrary.ru/QNSQKD

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2025. Николай Подосокорский
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Ф.М. Достоевский и Иероним Босх: воз сена в романе «Преступление и наказание»

© 2025. Nikolay N. Podosokorsky
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Fyodor Dostoevsky and Hieronymus Bosch: The Haywain in the Novel *Crime and Punishment*

Информация об авторе: Николай Николаевич Подосокорский, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1 121069 г. Москва, Россия.

https://orcid.org/0000-0001-6310-1579

E-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

Аннотация: Статья затрагивает проблему сопоставления метафизических произведений Ф.М. Достоевского и нидерландского художника Иеронима Босха (ок. 1450–1516), знаменитого своими изображениями сюрреалистических сцен мира, погрязшего в грехе и наполненного самыми фантастическими химерами, зачастую соединяющими в себе признаки живого и неодушевленного. Отмеченная манера художника сразу же бросается в глаза при чтении первых глав «Преступления и наказания», в которых ряд персонажей описывается через болезненное восприятие Раскольникова в духе гибридов Босха. Например, про тонкую и длинную шею старухи-процентщицы говорится, что она «похожа на куриную ногу»; лицо хозяина распивочной, куда заглядывает герой после сделанной «пробы», в глазах Раскольникова «было как будто смазано маслом, точно железный замок» и т. п.

Ранее подобные попытки обнаружить босхианские мотивы в русской литературе XIX века предпринимались исследователями на материале творчества А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя, но применительно к Достоевскому такая постановка вопроса в специальной статье осуществлена впервые. В настоящем исследовании речь не идет о каком-либо доказанном *влиянии* Босха на Достоевского, поскольку маловероятно (хотя и полностью не исключено), что писатель вообще был знаком с его картинами. Цель исследования состоит в том, чтобы показать на примере романа «Преступление и наказание» и триптиха «Воз сена», что и Достоевский, и Босх, используя общеевропейские христианские символы и аллегории, указывали в своих произведениях на духовную реальность вне времени, которая является неизменной для людей разных народов и эпох, объединенных общими представлениями о взаимоотношениях людей с Богом и дьяволом и о том, что происходит с человеком после того, как он всецело отдается во власть зла. В статье подробно анализируются концепты «воз сена» и «сено» в романе в связи с триптихом Босха и обнаруживаются удивительные переклички между мирами Достоевского и нидерландского художника-визионера.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, «Преступление и наказание», аллегория, Босх, «Воз сена», Родион Раскольников, грехопадение, демоны.

Для цитирования: *Подосокорский Н.Н.* Ф.М. Достоевский и Иероним Босх: воз сена в романе «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29). С. 46–88. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-46-88

Information about the author: Nikolay N. Podosokorsky, PhD in Philology, Senior Researcher, Research Centre "Dostoevsky and World Culture," A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0001-6310-1579

E-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

Abstract: The article compares the metaphysical works of Fyodor Dostoevsky and the Dutch artist Hieronymus Bosch (c. 1450–1516), who is famous for his depictions of surreal scenes of a world steeped in sin and filled with the most fantastic chimeras, often combining signs of the living and the inanimate. This characteristic of the artist immediately catches the eye when reading the first chapters of *Crimes and Punishment*, in which several characters are described through Raskolnikov's painful perception in the spirit of Bosch's hybrids. For example, it is noted that the thin and long neck of the old pawnbroker "looks like a chicken leg"; the face of the tavern owner, where the hero enters after making a "sample," is described as "being as if oiled, like an iron lock" in Raskolnikov's eyes, etc.

Earlier, similar attempts to discover Boschian motifs in Russian literature of the 19th century were made by researchers based on the works of Alexandr Pushkin and Nikolay Gogol, but this is the first time that such a statement of the question has been made in relation to Dostoevsky in a dedicated article. In this study, we are not talking about any proven influence of Bosch on Dostoevsky, since it is unlikely (although not completely excluded) that the writer was even familiar with his paintings. The

purpose of the study is to show using the novel *Crime and Punishment* and the *Haywain Triptych* that both Dostoevsky and Bosch, using pan-European Christian symbols and allegories, pointed in their works to a spiritual reality beyond time, which is unchangeable for people of different nations and epochs united by common ideas about the relationship between people and God and the devil and what happens to a person after he completely surrenders to the power of evil. The article analyzes in detail the concepts of "haywain" and "hay" in the novel in connection with Bosch's triptych and reveals amazing similarities between the worlds of Dostoevsky and the Dutch visionary artist.

Keywords: Fyodor Dostoevsky, *Crime and Punishment*, allegory, Bosch, *The Haywain Triptych*, Rodion Raskolnikov, the Fall, demons.

For citation: Podosokorsky, N.N. "Fyodor Dostoevsky and Hieronymus Bosch: The Haywain in the Novel *Crime and Punishment*." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 1 (29), 2025, pp. 46–88. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-46-88

Введение

Если рассматривать «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского как, прежде всего, «роман о действии греха в человеке» [Касаткина, 2015, с. 188], как метафизически глубокий и трансформирующий читателя текст (об этом основополагающем свойстве романа не раз писала Т.А. Касаткина [Касаткина, 2022а], [Касаткина, 2022б]), в котором автор художественными средствами показывает путь духовного падения и начала восстановления[1] своего героя, то возможными ключами к пониманию произошедшей с Раскольниковым метаморфозы могут быть те символы и аллегории христианской культуры, непосредственно присутствующие в тексте, через которые за повседневными вещами и хрупкими, временными реалиями приоткрывается иной, вечный мир. Одним из таких значимых концептов в «Преступлении и наказании» является *воз сена* и вообще некая странная *телега*, появляющаяся несколько раз *непонятно зачем и почему* в ходе повествования.

В этой статье мы хотели бы обратить внимание на удивительные параллели между возом сена в романе Достоевского и алтарным триптихом «Воз сена»[2] нидерландского художника Иеронима

[1] Т.Г. Магарил-Ильяева полагает, что «Раскольникову удалось пройти путь духовного преображения, который стремился отыскать Достоевский для своих героев в ранних текстах и по какой-то причине не смог найти» [Магарил-Ильяева, 2024, с. 50].

[2] В настоящее время известны два основных варианта триптиха «Воз сена» Босха: один из них хранится в музее Прадо (Мадрид), другой — в Эскориале. Различия между ними

Босха (ок. 1450–1516), особенно знаменитого своими гротескными изображениями различных демонов и сюрреалистических сцен мира, погрязшего в грехе и наполненного самыми фантастическими химерами, зачастую соединяющими в себе признаки живого и неодушевленного. В.А. Косякова так пишет об этой особенности искусства Босха:

> <...> можно утверждать, что между магическими контаминациями далёкого прошлого, состоящими из частей различных живых организмов, и нынешними вариациями на тему слияния человека и техники — гибриды Иеронима Босха являются промежуточным этапом и связующим звеном. Ведь синтетические босхианские герои, образы, фигуры сочленяют в себе уже не только элементы разных одушевлённых существ, как древние политеистические божества либо средневековые бестиарные зверушки, но и, казалось бы, несовместимые в силу происхождения своего объекты. Многие человеко- и зверовидные персонажи художника в качестве членов или органов собственных тел имеют инородные, рукотворные, искусственные предметы.
>
> Так, например, на центральной панели триптиха «Воз сена» на вершине стога пепельно-голубой антропоморфный монстр с крыльями играет на дудке или флейте, произрастающей у него из лица — вместо рта и носа. Подобное существо можно видеть в центре триптиха «Искушение святого Антония»: немного выше коленопреклоненного заглавного героя. Внизу центральной панели того же «Искушения» в водоёме плавают лодка-рыба и лодка-утка, в которую будто врос персонаж в очках, портретно напоминающий гадковатую тварь с картины «Святой Иоанн на острове Патмос». На левой панели «Искушения святого Антония» совсем уже странный гибрид представляет собой «единый организм» из рожка с лапами, башни и рыбы, проглатывающей другую рыбу, — всё это срослось

незначительны, но первый признается большинством специалистов если не оригиналом, то наилучшим повторением подлинника. Вместе с тем, известно, что еще в XVI веке было сделано и много других копий. В их числе: копия, находившаяся во владении испанской дворянки Менсии де Мендоса-и-Фонсека (1508–1554), вдовы Генриха III, графа Нассау-Бреды; воспроизведение на холсте, хранившееся в бывшей коллекции Карела Ван Кроя (Хеверле, Бельгия); брюссельский гобелен XVI века (Мадрид, Национальный Патримониум) [Марейниссен, 1998, с. 52]. По всей видимости, были созданы и другие копии, выполненные с той или иной степенью сходства с образцами, хранящимися в Прадо и Эскориале.

в чудовищную повозку, управляемую к тому же каким-то возничим [Косякова, 2020а, с. 7].

По оценке Филиппа Даверио, Босх сыграл в коллективном сознании Нидерландов «такую же роль, что и Данте Алигьери в Италии за два столетия до него» [Даверио, 2018, с. 42]. Сопоставление Босха с Данте имеет свои основания далеко не только с точки зрения культурной значимости обоих фигур для названных стран, но и применительно к содержанию их произведений, бичующих разные пороки и уклонения человека от служения Богу. Есть в «Божественной комедии» и гибриды, чем-то предвосхищающие адские химеры Босха. К примеру, в тринадцатой песне «Ада» Данте и Вергилий оказываются во втором поясе седьмого круга, где страдают те, кто добровольно лишил себя жизни (*илл. 1*). Этот пояс весь кишит разного рода гибридами: доставляет поэта туда кентавр Несс; сам лес самоубийц состоит из человеческих душ, превращенных в деревья, которые начинают кровоточить и стенать, если сломать у них даже маленькую веточку; в качестве же охранников и мучителей этих *древолюдей* выступают ужасные гарпии, в свою очередь, соединяющие в себе как женские, так и птичьи признаки.

Илл. 1. Гюстав Доре. Гарпии в лесу самоубийц. Иллюстрация к «Божественной комедии» Данте. 1850.
Fig. 1. Gustave Doré. Harpies in the Suicide Forest. Illustration for Dante's Divine Comedy. 1850.

С создателем «Божественной комедии» современники (И.С. Тургенев, А.И. Герцен и др.) начали сравнивать

и Достоевского еще при его жизни, сразу же после выхода «Записок из Мертвого дома» (1861–1862). Например, А.П. Милюков пишет: «И “Записки из Мертвого дома” производили потрясающее впечатление: в авторе их видели как бы нового Данта, **который спускался в ад тем более ужасный, что он существовал не в воображении поэта, а в действительности**» [Милюков, 1990, с. 275]. И хотя вопрос о том, являются ли картины ада, запечатленные Данте, исключительно плодом его воображения, или же гениальным выражением *действительности иного измерения*, не имеет однозначного разрешения, само сопоставление Данте, Босха и Достоевского может быть продуктивным для понимания произведений каждого из них, поскольку их представления о цели и содержании искусства были основаны на глубочайшей христианской метафизике[3]. И то, что Босх создавал «церковные» картины, а Достоевский — «светские» литературные тексты, не должно нас смущать, ведь, как пишет А.Е. Махов, «визуальная культура Средневековья в значительной мере была основана на убеждении, что изображение можно читать как текст»; коррелят же визуальному высказыванию средневековых художников «нужно искать в той словесной области, которую мы сейчас называем художественной литературой» [Махов, 2011, с. 5].

Свойство создавать небывалые гибриды не только из разных живых существ, но и с элементами неживого, отмеченное в картинах Босха, сразу же бросается в глаза и при чтении первой части «Преступления и наказания», в которой ряд персонажей описывается через болезненное восприятие Раскольникова вполне в духе гибридов нидерландского художника. Например, про тонкую и длинную шею старухи-процентщицы говорится, что она «похожа на куриную ногу» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 8]; лицо хозяина распивочной, куда заглядывает герой после сделанной «пробы», в глазах Раскольникова «было как будто смазано маслом, точно железный замок» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 12]; Кох, неистово стучащий в квартиру Алены Ивановны, ревет «как из бочки» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 67] и т. п.

Сразу же заметим, что в данной работе речь почти наверняка не идет о каком-либо культурном *влиянии* Босха на Достоевско-

[3] Поэт Б.А. Чичибабин, словно иллюстрируя этот тезис, великолепно соединил в небольшом стихотворении «Фантастические видения в начале семидесятых» (1972) отсылки к Данте, Босху и Достоевскому [Чичибабин, 2013, с. 114–115]. О дантовском подтексте в «Преступлении и наказании» см.: [Корбелла, 2022].

го, поскольку писатель никогда не посещал Испанию; сам Босх в 1860-е годы был мало кому известен в России (до сих пор нами не обнаружено вообще никаких упоминаний о нем в русскоязычной литературе до времени выхода «Преступления и наказания»[4]), да и в Европе искусствоведы стали интересоваться им лишь в конце XIX столетия, что совпало «со временем появления теории о внутренних переживаниях человека и зарождением психоанализа» [Бюттнер, 2019, с. 10]; и вообще у нас нет ни малейших оснований считать, что Достоевский хотя бы что-то слышал об этом имени[5].

Цель нашего исследования состоит, скорее, в том, чтобы показать, что и Достоевский, и Босх, используя общеевропейские христианские символы и аллегории, указывали в своих произведениях на духовную реальность вне времени[6], которая является неиз-

[4] Это не отменяет возможность того, что о Босхе Достоевский теоретически мог узнать из устных рассказов русских путешественников, побывавших в Испании, или из чтения им самим, будучи за границей, капитальных обзорных трудов о европейском искусстве Ренессанса на иностранных языках. Так, имя Босха неоднократно упоминается в «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550, 1568) Джорджо Вазари [Вазари, 1956–1971, т. 4, с. 31; т. 5, с. 483] и в «Книге о художниках» (1604) Карела Ван Мандера [Мандер, 2007, с. 126–129], но был ли писатель знаком с этими или другими сочинениями, упоминавшими Босха, — вопрос открытый, тем более что круг чтения Достоевского изучен крайне слабо, и по имеющимся данным мы можем лишь в малой мере представлять, что он успел прочесть за свою жизнь. В любом случае, как справедливо замечает Татьяна Касаткина: «<…> роман “Преступление и наказание” показывает, что Достоевский умел проникать в западное искусство глубже своих читателей» [Касаткина, 2022а, с. 42].

[5] Если когда-нибудь все же будет установлен кажущийся нам из сегодняшнего дня маловероятным факт знакомства Достоевского с произведениями Босха, или хотя бы будет обоснована возможность такого знакомства, это, безусловно, заставит взглянуть на поднятую нами проблему и с чисто исторической точки зрения, но в данном случае мы рассматриваем обоих художников как, прежде всего, великих визионеров (как Шекспир, Сведенборг, Блейк, Гете или Даниил Андреев), способных прозревать за «насущным видимо-текущим» реальность высшего, духовного порядка. Историк искусства Альфред Михилс в 1845 году так писал о Босхе: «Как Данте и Мильтон он бродил в недрах мрачных видений... <...> Иероним Босх был христианином, и, вероятно, его композиции повергали в страх его самого. Он хотел внушать набожность при помощи ужаса, как Ван Эйк — при помощи светлых эмоций. С меланхолическим умом он видел бренность всего человеческого; лишая жизнь роскошных одежд, он показывал таящиеся в ней ужасы; он сорвал с нее шелковую маску и вверг зрителя в оцепенение перед лицом мертвеца, скрывавшегося за ней» [Марейниссен, 1998, с. 25].

[6] В начале XX века бытовало мнение, что кошмарные видения Босха отражают специфику исключительно средневекового ужаса и конкретной ситуации в бургундских Нидерландах конца XV – начала XVI века [Трубников, 1911, с. 9–10], однако в средние века христианское мировоззрение просто было более непосредственным и цельным, при этом Босх заметно выделяется среди других художников своего времени и остается «уникальным явлением в дореформационной культуре Нидерландов» [Израэль, 2018, т. 1, с. 94]. В последующие эпохи массовая религиозность в жизни и в искусстве постепенно все более уходит на второй план, что не отменяет единства и непрерывности христианской традиции как таковой, проходящей через два тысячелетия мировой истории. Достоевский, к примеру, изображает в рассказе «Бобок» (1873) нечистую силу и мытарства души после смерти не как метафору, сатиру на

менной для людей разных народов и эпох, объединенных общими представлениями о взаимоотношениях людей с Богом и дьяволом и о том, что происходит с человеком после того, как он всецело отдается во власть зла. Паола Волкова верно указывает на то, что сам церковный характер алтарных триптихов Босха выводит их на *всечеловеческий* уровень:

> Собственно говоря, Босх пишет церковные вещи. И когда мы вступаем на этот путь, мы понимаем, что вот эти фигуры — буквы текста, что эти рассказы — это какие-то тексты и что в этих текстах есть очень глубокий смысл. Этот смысл стоит за простой фольклорностью. Этот народ — не народ, а, скажем так, всечеловеки. Это не народ в смысле «жители Брабанта». Это всечеловеки, то, что свойственно всечеловекам — и до, и во время, и после [От Босха до Брейгеля, 2019, с. 108].

Но если с непосредственными фигурами людей, во множестве присутствующих на картинах Босха, разобраться несколько проще[7], то как стоит интерпретировать босхианских чудовищ-гибридов? Что они собственно символизируют и чем на самом деле являются? Фламандский учёный-гуманист и поэт Доминик Лампсоний (1532–1599) писал о Босхе следующее: «Что означает, Иероним Босх, этот твой вид, выражающий ужас, и эта бледность уст? Уж не видишь ли ты летающих призраков подземного царства? Я думаю, тебе были открыты и бездна алчного Плутона, и жилища ада, если ты мог так хорошо написать твоей рукой то, что сокрыто в самых недрах преисподней» [Мандер, 2007, с. 128].

злободневные идеологические дрязги или отсылку к экзотическим видениям средневековых визионеров, но как непосредственную реальность, актуальную в Новое время ничуть не меньше, чем в предыдущие эпохи (о мытарствах в «Бобке» см.: [Подосокорский, 2023, с. 82–84]).

[7] Несмотря на обилие мелких фигур на триптихе «Воз сена» и ряде других картин художника, вряд ли можно согласиться с тем, что «Босха не занимала мысль о положении в мире одного человека» [Всеобщая история искусств, 1956–1966, т. 3, с. 341]. Напротив, он, подобно лучшим средневековым мастерам, обращается к каждому конкретному человеку, предупреждая о последствиях самых разных уклонений от праведной жизни, и напоминает при этом, что человечество — едино, а потому сострадание другим грешникам не менее важно для нравственности, чем судорожная попытка любыми средствами улучшить собственную участь. Макс Дворжак полагает, что Босху было дано «при помощи сотканного из снов и действительности speculum mundi (зеркала человечества) утяжелить ту чашу весов, которая соответствует ценности человека» [Дворжак, 2001, с. 214].

Здесь, однако, нужно учитывать, насколько сложным и условным, с религиозной точки зрения, может быть соотношение конкретного видимого образа, сколь бы фантастическим он ни казался, с тем невидимым, что он *символизирует*. Теоретик искусства Эрнст Гомбрих отмечает: «Там, где нет четкой грани между материальным, видимым миром, и сферой духов, символ совсем иначе соотносится с изображением. Первобытное сознание с трудом их различает. Варбург назвал “Denkraumverlust” эту тенденцию человеческого ума путать знак с обозначаемым, имя с носителями, образ с прототипом. **Мы все порой склонны впадать в первобытные состояния, смешивать изображение с натурой, имя с его обладателем.** Даже наш язык способствует сохранению этой пограничной области между метафорическим и буквальным. Разве всегда можно сказать, где кончается одно и начинается другое?» [Гомбрих, 2017, с. 229].

Действительно, провести такое четкое разделение на картинах Босха, объяснив, что именно в каждом случае он изображает — своего рода сатиру на человеческие пороки или, наоборот, то, как «на самом деле» выглядит в вечности грех без прикрас — едва ли возможно. Недаром Отто Бенеш отмечает, что «в произведениях Босха нам встречаются такие искушения святых, где все принимает призрачный вид» [Бенеш, 1973, с. 130]. Но и в романах Достоевского грань между материальным и духовным, кажущимся и реальным, символом и обозначаемым им явлением также чрезвычайно тонка и размыта. Вот что, к примеру, говорит Раскольникову Свидригайлов относительно явлений человеку существ из потустороннего мира:

> Привидения — это, так сказать, клочки и отрывки других миров, их начало. Здоровому человеку, разумеется, их незачем видеть, потому что здоровый человек есть наиболее земной человек, а стало быть, должен жить одною здешнею жизнью, для полноты и для порядка. Ну а чуть заболел, чуть нарушился нормальный земной порядок в организме, тотчас и начинает сказываться возможность другого мира, и чем больше болен, тем и соприкосновений с другим миром больше, так что когда умрет совсем человек, то прямо и перейдет в другой мир [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 221].

Весь роман «Преступление и наказание» наполнен такого рода «соприкосновениями» главного героя (хотя, разумеется, и не только его) с другим миром как наяву (когда он, к примеру, ощущает на себе перед совершением преступления воздействие не-

коего «колдовства» и «наваждения» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 50]), так и во сне (высшей кульминацией здесь является видение Раскольникова на каторге сошедшего с ума человечества и злых духов (трихин), «одаренных умом и волей» и вселяющихся в тела людей [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 419–420]).

Религиовед Мирча Элиаде в предисловии 1975 года к своему труду «История веры и религиозных идей» пишет о «*фундаментальном единстве* религиозных феноменов и одновременно — о неистощимой *новизне* способов их выражения» [Элиаде, 2021, с. 7]. Он также отмечает, что для изучения таких писателей-духовидцев, как Данте, Шекспир и Достоевский, может помочь знакомство с, казалось бы, предельно далекими от них Калидасой, театром Но или романом «Путешествие на Запад» У Чэнъэня, поскольку в своей глубине человеческий разум остается единым [Элиаде, 2021, с. 8]. Это тем более применимо к выдающимся авторам и произведениям одной религиозной культуры.

Босхианские мотивы в творчестве предшественников Достоевского

Попытки понять творчество русских писателей первой половины XIX века, предшествующих Достоевскому, через сопоставление с картинами Босха и самим взглядом художника[8] на мир, лежащий во зле (1Ин. 5: 19), уже предпринимались исследователями. Так, Владимир Набоков, комментируя в 1950-х годах сон Татьяны Лариной в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин», увидел в нем «босхианское сборище» (Boschian assemblage) или «босхианский набор» [Набоков, 1998, с. 410]. Речь тут также, как может показаться, не идет о прямом культурном влиянии одного художника на другого, но лишь о схожести самого их взгляда на мир, полный кошмаров. Напомним это место у Пушкина:

[8] Ряд исследователей настойчиво пытается представить Босха как закоренелого еретика [Харрис, 2014], однако, как отмечает А.В. Степанов, «благодаря трудам историков мы теперь твердо знаем, что Босх был благочестивым католиком», «жил открыто» и «пользовался безупречной репутацией среди людей своего круга» [Степанов, 2009, с. 131]. Со Степановым солидарен и М. Майзульс, заключающий относительно Босха: «Хотя многие историки стремились представить его как вольнодумца и даже еретика, скорее в нем следует видеть едкого моралиста, обличавшего безумие этого мира и грехи, которыми поражено человечество» [Майзульс, 2021, с. 20]. Шарль де Тольнай, в свою очередь, заключает, что Босх был слишком верующим, чтобы впасть в ересь, но при этом он обладал слишком ясным зрением, чтобы игнорировать недостатки современных представителей духовенства [Тольнай, 1992, с. 94].

Глядит она тихонько в щелку,
И что же видит?.. за столом
Сидят чудовища кругом:
Один в рогах с собачьей мордой,
Другой с петушьей головой,
Здесь ведьма с козьей бородой,
Тут остов чопорный и гордый,
Там карла с хвостиком, а вот
Полужуравль и полукот.

Еще страшней, еще чуднее:
Вот рак верхом на пауке,
Вот череп на гусиной шее
Вертится в красном колпаке,
Вот мельница вприсядку пляшет
И крыльями трещит и машет;
Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,
Людская молвь и конский топ!
[Пушкин, 1977–1979, т. 5, с. 92].

Еще до Набокова литературный критик В.Ф. Боцяновский в заметке «Незамеченное у Пушкина» (1921) указал на картину Босха «Искушение святого Антония» как на возможный источник сновидения пушкинской Татьяны. «Тут и чудовища, и “мельница в присядку пляшет”, и “поток”, и даже “дрожащий гибельный мосток”...», — отмечает он [Боцяновский, 1921, с. 3]. Вместе с тем, Боцяновский остается в жестких рамках позитивизма, пытаясь объяснить поразившие его «совпадения» исключительно тем, что Пушкин все же как-то мог быть знаком с творчеством Босха:

> Видел ли Пушкин именно эту картину Босха или какой-либо ее вариант одного из многочисленных подражателей этого фантаста, изобразителя «чертовской чепухи» сказать, конечно, трудно. Бесспорно только, что Пушкинские «чудовища» совершенно отсутствуют в русской народной «чертовщине». Большой знаток Пушкина, давший подробное описание с. Михайловского, Б.Л. Модзалевский, которому я высказал эту гипотезу, сообщил мне, что в Михайловском, в комнате Пушкина, действительно висела картина «Искушение Св. Антония», хотя он и не помнит, какого именно художника. Но и Босха Пушкин

> мог видеть. Картины этого художника все же проникали в Россию. Как сообщает Александр Бенуа, хорошая старинная копия картины «Искушение св. Антония» Босха имеется, напр., в собрании Б.И. Ханенки в Петербурге [Боцяновский, 1921, с. 3].

Ю.М. Лотман и В.А. Косякова приводят ряд дополнительных предположений относительно того, какие еще литературные произведения с ужасными гибридами конца XVIII – начала XIX века и картины с «прыгающими мельницами» эпохи Ренессанса мог читать и видеть Пушкин [Лотман, 1995, с. 657], [Косякова, 2020в], однако, сны (как реальные, так и литературные) ведь имеют и свою внутреннюю «логику»[9], и с начала XX века едва ли не общеизвестно, что сновидения (как и просто видения) совершенно незнакомых в обыденной реальности людей могут иметь схожие *фантастические* черты, которые сами по себе сознание спящего (видящего) зачастую воспринимает без всякого удивления, но при этом не способно их выдумать наяву. О последнем в частности размышляет и Ф.М. Достоевский в романе «Преступление и наказание»:

> В болезненном состоянии сны отличаются часто необыкновенною выпуклостию, яркостью и **чрезвычайным сходством с действительностью**. Слагается иногда картина чудовищная, но обстановка и весь процесс всего представления бывают при этом до того вероятны и с такими тонкими, неожиданными, но художественно соответствующими всей полноте картины подробностями, что **их и не выдумать наяву этому же самому сновидцу**, будь он такой же художник, как Пушкин или Тургенев. Такие сны, болезненные сны, всегда долго помнятся и производят сильное впечатление на расстроенный и уже возбужденный организм человека [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 45–46].

Еще более пространное рассуждение писателя о тесной связи кошмаров и *действительной жизни сердца* человека содержится в романе «Идиот» (1868–1869):

[9] О близости картин Босха с реальностью сновидений пишет А.Н. Бенуа в своей «Истории живописи всех времён и народов»: «Самое замечательное в этих диких фантасмагориях — это их органическая логичность, какая-то безумная “возможность” всего. Произвола здесь очень мало (и этим так сильно отличаются оригиналы Босха от подражаний); **всему веришь, как веришь сну, потому что сон имеет свою логику, *создает* свою логику**» [Бенуа, 1912–1917, т. 1, с. 200].

Иногда снятся странные сны, невозможные и неестественные; пробудясь, вы припоминаете их ясно и удивляетесь странному факту: вы помните прежде всего, что разум не оставлял вас во всё продолжение вашего сновидения; вспоминаете даже, что вы действовали чрезвычайно хитро и логично во всё это долгое, долгое время, когда вас окружали убийцы, когда они с вами хитрили, скрывали свое намерение, обращались с вами дружески, тогда как у них уже было наготове оружие и они лишь ждали какого-то знака; вы вспоминаете, как хитро вы их наконец обманули, спрятались от них; потом вы догадались, что они наизусть знают весь ваш обман и не показывают вам только вида, что знают, где вы спрятались; но вы схитрили и обманули их опять, всё это вы припоминаете ясно. Но почему же в то же самое время разум ваш мог помириться с такими очевидными нелепостями и невозможностями, которыми, между прочим, был сплошь наполнен ваш сон? **Один из ваших убийц в ваших глазах обратился в женщину, а из женщины в маленького, хитрого, гадкого карлика, — и вы всё это допустили тотчас же, как совершившийся факт, почти без малейшего недоумения**, и именно в то самое время, когда, с другой стороны, ваш разум был в сильнейшем напряжении, выказывал чрезвычайную силу, хитрость, догадку, логику? Почему тоже, пробудясь от сна и совершенно уже войдя в действительность, вы чувствуете почти каждый раз, а иногда с необыкновенною силой впечатления, что **вы оставляете вместе со сном что-то для вас неразгаданное?** Вы усмехаетесь нелепости вашего сна и чувствуете в то же время, что **в сплетении этих нелепостей заключается какая-то мысль, но мысль уже действительная, нечто принадлежащее к вашей настоящей жизни, нечто существующее и всегда существовавшее в вашем сердце**; вам как будто было сказано вашим сном что-то новое, пророческое, ожидаемое вами; впечатление ваше сильно, оно радостное или мучительное, но в чем оно заключается и что было сказано вам — всего этого вы не можете ни понять, ни припомнить [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 377–378].

Иначе говоря, в сновидениях и в состоянии измененного сознания человек нередко видит то, что скрывается за привычными, устойчивыми формами вещей мира, и что он в состоянии обыденного «бодрствования» порой всячески пытается игнорировать.

Еще одним русским писателем, взгляд на мир которого сравнивали с мировидением Босха, является Николай Гоголь. Первым на их сходство указал Н. Ульянов в статье «Арабеск или Апокалипсис?» (1959):

> Около пятидесяти лет тому назад высказан взгляд на родственность произведений Гоголя с картинами и офортами Гойи. Но совершенно очевидно, что одного этого имени недостаточно; к нему необходимо прибавить два других, может быть, более характерных — Иеронима Босха и Питера Брейгеля Старшего. Особенно интересен Босх, представивший в своих картинах страшную историю гибели человечества. Ни у кого торжество нечистой силы, ее завладение миром не показаны с такой наивной простотой и экспрессией. Лес, поле, вода, воздух полны чудовищами, отовсюду лезут гады, фантастические гибриды, полулошади-полукувшины, дома с выпученными глазами и разверстыми пастями, рыбы-птицы, звериные скелеты в монашеских рясах, ухмыляющееся дупло гнилого дерева, женщина со змеиным хвостом верхом на крысе. Адское нашествие совершается на фоне разврата, пороков и всяческого падения человека. «Царь природы» представлен мерзкими рожами с узким и низким лбом, большим вытянутым носом, широко разинутым ртом. В изображении этих скотоподобных существ, преследуется задача показа утраты разума человеческим родом. По мысли комментаторов, это главная пружина мировой драмы, разыгрывающейся на полотнах Босха. Адские силы не властны над лицом, озаренным божественным светом разума, но слепота и безумие открывают им двери, превращают реальность в сон, в наваждение. Картины Босха — кошмарные видения [Ульянов, 1959, с. 124–125].

Самые общие наблюдения Ульянова развил и обосновал в статье «Гоголь и Иероним Босх: к проблеме гротеска» (2016) Е.В. Сартаков, поясняющий, что речь идет не о заимствованиях и повторении босхианских гибридов, но о схожем способе изображения действительности методом гротеска. Хотя и он, вслед за Боцяновским делает допущение о гипотетическом культурном воздействии работ нидерландского художника на русского писателя: «Теоретически Гоголь мог видеть картины Босха в музее Прадо (там до сих пор находятся наиболее значительные работы художника, в том числе три главных триптиха Босха “Поклонение волхвов”,

“Сад земных наслаждений” “Воз сена”), когда был проездом в Испании, если это путешествие действительно имело место в 1837 г.» [Сартаков, 2016, с. 134]).

Первые подступы в достоевистике к теме «Достоевский и Босх»

Мы перечислили те немногие работы, в которых картины Босха сравниваются с произведениями Пушкина и Гоголя[10], но относительно не менее склонного к изображению кошмарных видений и демонических гибридов Достоевского нам не известно ни одного подобного исследования. Имя Босха ни разу не упоминается в обстоятельном «Указателе» С.В. Белова, описывающем всю русскоязычную литературу о Достоевском до 2004 года [Белов, 2011]. Новейшие современные русскоязычные и иноязычные исследования на тему «Достоевский и Босх» нам также неизвестны. Впервые эта тема была рассмотрена нами в докладе «Об одной аллегории в романе Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание”», сделанном 25 апреля 2007 года на IX старорусских чтениях «Произведения Ф.М. Достоевского в восприятии читателей XXI века» (текст этого небольшого (0,25 а. л.) доклада был опубликован в 2010 году в иркутском сборнике «Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения» [Подосокорский, 2010]). Настоящей статьей мы попробуем уже более основательно утвердить эту тему в достоевистике.

Однако, несмотря на отсутствие специальных исследований, отдельные сравнения и эпизодические рассуждения (по большей части, декларативного характера) на тему «Достоевский и Босх» в других работах достоевистов найти все же можно. Так, Ю.Ф. Карякин в монографии «Самообман Раскольникова» отмечает, что сон героя о трихинах в эпилоге «Преступления и наказания» представляет собой «картину пострашнее апокалипсических полотен Босха и Брейгеля, пострашнее сцены, где лемуры роют могилу ослепшему

[10] Если же говорить о русской литературе XX века, то Омри Ронен также усматривает отсылки к триптиху «Воз сена» в стихотворениях О.Э. Мандельштама, Н.А. Клюева и Б.К. Лившица [Ронен, 2002, с. 88–90], но они созданы в эпоху, когда репродукции картины Босха были общедоступны и широко известны. Собственно в романе Максима Горького «Жизнь Клима Самгина» (1925–1936) главный герой как раз и листает книгу с репродукциями картин Босха, дивясь замысловатой фантазии художника [Максим Горький, 1968–1976, т. 24, с. 14].

Фаусту» [Карякин, 1976, с. 18]. Позднее в своем переделкинском дневнике 1996 года Карякин ссылается на утверждение М.М. Бахтина, что Достоевский «мыслил целыми мировоззрениями», и задается вопросом, до сих пор остающимся без основательного ответа: «А мог ли Достоевский видеть Босха, Брейгеля, Дюрера?» [Карякин, 1997, с. 143].

Р.Я. Клейман в статье «Вселенная и человек в художественном мире Достоевского» (1978) упоминает имена Иеронима Босха и Питера Брейгеля в контексте «осознания трагической дисгармонии бытия» в эпоху Ренессанса. По мнению исследовательницы, «причастность к дисгармоничному миру рождает в человеке Ренессанса чувство, родственное тому, что испытывает у Достоевского Ипполит и герой “Кроткой”: личная драма воспринимается как драма вселенская» [Клейман, 1978, с. 35–36].

Босх (вместе с Гойей) фигурирует в стихотворении «Памяти Достоевского» (1981) Юлия Кима, который изобразил некую народную «колымагу», летящую ныне в пропасть, потому что разумное управление ею потеряно [Ким, 1990, с. 94].

Г.С. Померанц связывает с адскими образами Босха сцены *скандала* в «Преступлении и наказании», «Идиоте» и «Бобке»:

> Смысл скандала обнажен в рассказе «Бобок». Покойники скандалят, пока еще не совсем сгнили. Барыня, отодвигающаяся в своем гробу подальше от будто бы дурно пахнущего лавочника, повторяется в Тоцком, в Петре Петровиче Лужине и т. п. Скандал — толкучка в воротах ада, как они нарисованы Босхом. Это потусторонняя раздевалка, где сбрасываются одежды социальной чистоты и нечистоты. Становится чувствительным нравственный смрад, и социально чистый Лужин смердит, а социально грязная Соня — благоухает. Лужин падает ошую, а Соня взлетает одесную [Померанц, 1990, с. 222].

В.К. Кантор в книге «“Судить Божью тварь”. Пророческий пафос Достоевского: Очерки» (2010) видит своего рода перекличку с Босхом в следующем описании химеричного чудовища из сна Ипполита Терентьева в романе «Идиот»:

> Но в этой комнате я заметил одно ужасное животное, какое-то чудовище. Оно было вроде скорпиона, но не скорпион, а гаже и гораздо ужаснее, и, кажется, именно тем, что таких животных в природе

> нет, и что оно нарочно у меня явилось, и что в этом самом заключается будто бы какая-то тайна. Я его очень хорошо разглядел: оно коричневое и скорлупчатое, пресмыкающийся гад, длиной вершка в четыре, у головы толщиной в два пальца, к хвосту постепенно тоньше, так что самый кончик хвоста толщиной не больше десятой доли вершка. На вершок от головы из туловища выходят, под углом в сорок пять градусов, две лапы, по одной с каждой стороны, вершка по два длиной, так что всё животное представляется, если смотреть сверху, в виде трезубца. Головы я не рассмотрел, но видел два усика, не длинные, в виде двух крепких игл, тоже коричневые. Такие же два усика на конце хвоста и на конце каждой из лап, всего, стало быть, восемь усиков. Животное бегало по комнате очень быстро, упираясь лапами и хвостом, и когда бежало, то и туловище и лапы извивались как змейки, с необыкновенною быстротой, несмотря на скорлупу, и на это было очень гадко смотреть [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 323–324].

Комментарий Кантора к этому видению, правда, предельно лаконичен: «Словно кошмар с картины Босха» [Кантор, 2010, с. 10].

В монографии Т.А. Касаткиной «Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского» (2015) Босх и вовсе упомянут в связи с героями романа «Бесы», сущность которых, по ее мнению, становится более ясна, если обратиться к картинам художника:

> Таким образом, Кириллов обожествляет самость вместо личности, Шатов — ковчег вместо Завета, Верховенский — антихриста вместо Христа... Все они обожествляют оболочку, почитаемую за то, что она заключает в себе святое содержание, саму по себе, уже вне отношения к содержимому. Между тем, оболочка без содержимого — скорлупа, shell, шеол Ветхого Завета — место отсутствия Бога; место гнездилища бесов — что так ясно видно на полотнах Иеронима Босха [Касаткина, 2015, с. 62].

Анализ концептов «воз сена» и «сено» в «Преступлении и наказании»

Перейдем теперь к анализу концептов «воз сена» и «сено» в «Преступлении и наказании» в сопоставлении с триптихом Босха.

Когда Раскольников, решившись, наконец, на убийство старухи Алёны Ивановны, подходил в спешке к ее дому, то ему, чтобы попасть к ней, нужно было пройти через ворота. Вот как эта сцена описана у повествователя:

> На счастье его, в воротах опять прошло благополучно. Мало того, даже, как нарочно, в это самое мгновение только что перед ним въехал в ворота **огромный воз сена, совершенно заслонявший его всё время**, как он проходил подворотню, и чуть только воз успел выехать из ворот во двор, он мигом проскользнул направо. Там, по ту сторону воза, слышно было, кричали и спорили несколько голосов, но его никто не заметил и навстречу никто не попался. Много окон, выходивших на этот огромный квадратный двор, было отперто в эту минуту, но он не поднял головы — силы не было. Лестница к старухе была близко, сейчас из ворот направо. Он уже был на лестнице... [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 60].

Огромный воз сена, казалось бы, появившийся из ниоткуда и совершенно заслонивший крадущегося к своей жертве идейного убийцу, заслонил собой и нечто важное в символическом мире романа, о чем мы можем судить лишь по оговорке повествователя, упомянувшего о доносившихся из-за воза криках и спорах нескольких голосов. Обратимся в связи с этим к «Возу сена» Босха, представляющему собой аллегорию земной жизни человека (*илл. 2*) и позднесредневековую вариацию жанра «суета сует» [Косякова, 2018]. По структуре этот триптих относят к иконографическому типу «Страшного Суда» [Тольнай, 1992, с. 21].

Считается, что картина как бы «иллюстрирует» нидерландский средневековый фольклор, и в частности одну из фламандских пословиц: «Мир — это стог сена, и каждый выдергивает из него сколько может» [Морозова, 2008, с. 62]. В. Бозинг дополняет:

> В нидерландской народной песне (около 1470 года) рассказывается, как Бог сложил подобно копне сена все, что есть на свете хорошего, в одну кучу, предназначив ее на общее благо. Однако каждый человек стремился забрать себе все. Есть в этом и еще один нюанс; поскольку сено — товар дешевый, оно символизирует никчемность и ничтожность земных благ. Именно таков был аллегорический

Илл. 2. Иероним Босх. Воз сена (нидерл. De hooiwagen). Начало XVI в. Дерево, масло. 190 × 135 см. Прадо, Мадрид.

Fig. 2. Hieronymus Bosch. The Haywain (Dutch: De hooiwagen). Early 16th century. Oil on wood. 190 × 135 cm. Museo del Prado, Madrid.

смысл изображений возов с сеном, появлявшихся после 1550 года на фламандских гравюрах. Повозка с сеном участвовала в религиозных шествиях[11] — например, остались описания современников о том, как в 1563 году дьявол «Лживый», в иерархии демонов «отвечающий» за ложь и обман, вез по улицам Антверпена груженную сеном телегу, за которой шли люди «разного звания», разбрасывая сено по мостовой в знак того, что все мирские блага — ничто (каламбурно обыгрывая двойное значение фламандского слова «hooi» — «сено» и «ничто» — *Примеч. переводчика*). «В конечном итоге все обернется “hooi”» — так звучал припев песни того времени [Бозинг, 2001, с. 45–47].

Такого рода изображения человеческих преступлений против закона и совести, сгруппированные вокруг воза с сеном и управляющими им демонами, были, действительно, распространены

[11] Искусствовед В.А. Косякова, автор ряда книг и статей о Босхе, полагает, что такого рода уличные процессии существовали и в XV веке и могли проходить в родном городе художника [Косякова, 2020б, с. 216].

в XVI веке. Например, гравюра Бартоломеуса де Момпера 1559 года «демонстрирует двадцать пять сцен различных пороков, свойственных человеческой природе, подписанных в стихотворной форме рядом со сценками: войны, убийства, тщеславие Икара, похоть, разбой и т. д. В центре же вновь фигурирует повозка сена, управляемая дьяволом, а на самом стоге сидит его “брат”, соблазняющий и манящий людей охапками жухлой травы» [Косякова, 2020б, с. 215].

Воз сена фигурирует и в немецком народном романе о чернокнижнике Фаусте XVI века, который при помощи черной магии способен на некоторое время придавать неживым предметам способность говорить и двигаться (т. е. создавать наяву те самые демонические гибриды, которые Босх изображает на своих картинах). Историк М.С. Корелин в статье «Западная легенда о докторе Фаусте» (1882) указывает, что заключивший договор с дьяволом Фауст, в числе прочего, неоднократно демонстрировал поедание сена в огромных количествах:

> Так, пируя на масленице со студентами, Фауст показывает им разные фокусы: то раздается вдруг оркестр музыки, то посуда начинает танцевать по столу, или дает Фауст петуху немного вина, и он засвистит; то вдруг телячья голова, поданная к ужину, заговорит человечьим голосом. Первый из этих рассказов составляет повторение эпизода, случившегося при первом заклинании Фаустом дьявола. Движение же неодушевленных предметов вещь самая обыкновенная в волшебных рассказах. Далее, Фауст съел воз сена, вместе с крестьянином, лошадью и телегой, в Готе; точно так же съел он воз сена в Цвикау, купив у продавца за крейцер позволение поесть его товара, сколько захочется. Оба эти рассказа изложены подробно и живо; оба они очень распространены и имели множество вариантов [Корелин, 2012, с. 65–66].

Таким образом, поедание сена — признак порабощения человека нечистой силой, и, понятно, что при алчной погоне за преходящими благами («сеном») происходит серьезное изменение самой природы человека, превращение его в некое скотоподобное существо — по Эккартсгаузену. Последний в трактате «Ключ к таинствам натуры» объясняет, что «без разума же и воли человек только зверь, более или менее, смотря по тому, как воля и разум его направлены. Почему есть скоточеловеки и духочеловеки. Скотский человек тот, который

водится волею без разума. Духовный тот, который водится волею по разуму» [Эккартсгаузен, 1821, с. 26]. В «Преступлении и наказании» неоднократно подчеркивается, как Раскольников после принятия им окончательного решения о совершении убийства теряет свою свободную волю: «Он вошел к себе, как приговоренный к смерти. Ни о чем он не рассуждал и совершенно не мог рассуждать; но всем существом своим вдруг почувствовал, что нет у него более ни свободы рассудка, ни воли и что всё вдруг решено окончательно» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 52]. Нет свободы воли и у ряда других героев романа. Например, умный и тонко чувствующий Свидригайлов, умеющий при случае написать «и об Рафаэлевой Мадонне» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 224], вместе с тем, предельно честно констатирует состояние своего грехопадения в первой беседе с Раскольниковым: «Разум-то ведь страсти служит; я, пожалуй, себя еще больше губил, помилуйте!..» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 215].

У Босха безумие — это не просто расстройство души и временное подчинение разума страсти, но проявление в человеке «космического мрака» (cosmique obscure) [Фуко, 2010, с. 35–36]. На центральной части триптиха «Воз сена» обезумевшие мужчины и женщины из простонародья рвутся к возу, не замечая взирающего на них с небес Христа. А тем временем впряженные в воз чудовища, символизирующие человеческие ложные идеи, грехи и страсти, быстро катят его к правой створке, на которой изображен ад в его окончательном и непосредственном виде. На левой панели триптиха Босх изобразил райский сад, сотворение Адама и Евы, сатану-искусителя и изгнание первых людей из Эдема. Чрезвычайно насыщенная символика Босха обросла на сегодняшний день обширными комментариями, часто весьма рознящимися между собой (обзор различных интерпретаций триптиха см.: [Марейниссен, 1998, с. 52–58]), но есть у него вещи, которые просто вопиют в своей обнаженной простоте. Жуткая картина давки, самых разнообразных преступлений, среди которых есть и непосредственное убийство: один человек в очень приметной шляпе, закрывающей полностью его голову и похожей на желтый блин, беззастенчиво режет ножом[12] горло другому, ока-

[12] Убийство при помощи ножа требует бóльшей внутренней решимости отнять чужую жизнь, которой, на первых порах, Раскольникову как будто не хватает: «О том, что дело надо сделать топором, решено им было уже давно. У него был еще складной садовый ножик; но на нож, и особенно на свои силы, он не надеялся, а потому и остановился на топоре окончательно» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 57].

завшемуся более слабым (*илл. 3*), — способна поразить любого не свыкшегося с насилием зрителя.

Илл. 3. Иероним Босх. Воз сена. Фрагмент.
Fig. 3. Hieronymus Bosch. The Haywain. Detail.

Раскольников в самом начале романа, выйдя из дома на улицу, неожиданно слышит обращенный к нему окрик-указание: «Эй ты, немецкий шляпник!», столь испугавший его. Прокричал ему эти слова «один пьяный, которого **неизвестно почему и куда** провозили в это время по улице в огромной телеге, запряженной огромною ломовою лошадью» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 6–7]. Этот окрик заставляет героя задуматься о необходимости перемены головного убора на тот, в котором он будет выглядеть неприметнее: «Да, слишком приметная шляпа... Смешная, потому и приметная... К моим лохмотьям непременно нужна фуражка, хотя бы старый блин какой-нибудь, а не этот урод. Никто таких не носит, за версту

заметят, запомнят... главное, потом запомнят, ан и улика. Тут нужно быть как можно неприметнее...» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 7][13].

В перспективе, заданной Босхом, не столь уж важно: мог или не мог Раскольников путем совершения задуманного преступления занять место одного из едущих за возом властелинов, вроде императора Священной римской империи *с обнаженным мечом, на коне* (*илл. 4*)[14], равнодушно наблюдающего вместе с другими светскими и церковными владыками сцены смертельной борьбы среди простолюдинов за мельчайший клочок сена, — в своих действиях и мыслях он бы в любом случае остался пленником чудовищной повозки, направляющейся в мрачный ад, в который, как известно из Евангелия, «широки́ врата и пространен путь» (Мф. 7:13). Собственно все основные картины художника посвящены вовсе не противоречиям социальных классов (как полагают иные авторы XX века [Фриче, 1912, с. 73]), а внутренним духовным исканиям и заблуждениям всех людей, независимо от их возраста, пола, денежного состояния и общественного положения.

У Босха изображено, как воз едет по телам людей, как будто затягивая их под свои громадные колеса (*илл. 5*). Показана у него и активная роль нечисти, главная цель которой состоит в порабощении разума человека (об этой ее роли на картинах художника см.: [Консон, 2011, с. 58]). В «Преступлении и наказании» повествователь передает нам душевное состояние Раскольникова в день перед убийством следующим образом: «Последний же день, так нечаянно

---

[13] Заметим также, что у Босха перед убийцей, лицо которого скрыто блинообразной шляпой, изображены свиньи (*илл. 3*): на вертеле жарится свиная голова, а неподалеку от костра лежит белая свинья. Об образе свиньи у Босха, как о символе человека, сбившегося с духовного пути, см.: [Косякова, 2020б, с. 220]. Раскольникова после совершения им убийства несколько раз называет «свинтусом» и «свиньей» Разумихин [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 177, 190]. О своем состоянии, как о «свинстве», говорит и сам герой [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 403]. Татьяна Касаткина полагает, что «один из главных посылов “Преступления и наказания” можно сформулировать так: человек человеку Бог — но и человек человеку свинья, причем любой человек может почти одновременно оказаться на обоих полюсах этого диапазона человеческих отношений» [Касаткина, 2022а, с. 36].

[14] Раскольников рисует властелина, которому все разрешается, так же — как всадника с холодным оружием и исполненного равнодушия к желаниям обыкновенных людей: «<…> О, как я понимаю “пророка”, с саблей, на коне. Велит Аллах, и повинуйся “дрожащая” тварь! Прав, прав “пророк”, когда ставит где-нибудь поперек улицы хор-р-рошую батарею и дует в правого и виноватого, не удостоивая даже и объясниться! Повинуйся, дрожащая тварь, и — не желай, потому — не твое это дело!.. О, ни за что, ни за что не прощу старушонке!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 212]. Об образе «“пророка”, с саблей на коне» в «Преступлении и наказании» см. [Подосокорский, 2022, с. 92–113].

Илл. 4. Иероним Босх. Воз сена. Фрагмент.
Fig. 4. Hieronymus Bosch. The Haywain. Detail.

наступивший и всё разом порешивший, подействовал на него почти совсем механически: **как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественною силой, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать**» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 58]. Позднее герой называет этого таинственного «кого-то» никем иным, как *чертом*, признав, что именно черт его туда и завлек: «Не прерывай меня, Соня! Я хотел тебе только одно доказать: что черт-то меня тогда потащил, а уж после того мне объяснил, что не имел я, права туда ходить, потому что я такая же точно вошь, как и все! Насмеялся он

надо мной, вот я к тебе и пришел теперь!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 322].

Первая встреча Раскольникова с проезжающей мимо телегой, везущей пьяного человека *неизвестно куда и зачем*, является пред-

Илл. 5. Иероним Босх. Воз сена. Фрагмент.
Fig. 5. Hieronymus Bosch. The Haywain. Detail.

вестием «страшного сна» героя, в котором он еще ближе соприкасается со «странной телегой», вокруг которой шалит пьяный народ[15]. Этот сон, в причудливой форме показывающий ему смысл его предстоящего пути, приснился Раскольникову за день до совершения убийства:

> И вот снится ему: они идут с отцом по дороге к кладбищу и проходят мимо кабака; он держит отца за руку и со страхом оглядывает-

[15] В.А. Викторович связал две эти сцены в психологическом ключе: «Странные подробности уличной сценки, видимо, все-таки запомнились Раскольникову, они обнаруживают себя в его первом сне, но как бы в перевернутом изображении» [Викторович, 1982, с. 232]. Куда интереснее приведенная Викторовичем в указанной статье цитата из рассказа В.И. Даля «Жизнь человека, или Прогулка по Невскому проспекту» (1843), герой которого записал в своем дневнике то, как один проезжающий мимо пьяный указал ему на «опасность» столичной суеты на фоне неминуемой смерти: «Очень опасно жить в Петербурге. **Суета сует и всяческая суета; когда-нибудь умереть надо.** Да, этого нельзя миновать. Эту истину я слышал от одного пьяного, которого городовой вез на дрожках; мужик лежал навзничь, поперек дрожек, глядел на небо и, указав туда же пальцем, сказал с чувством: “Служивый — а служивый! Все там будем!!”» [Даль, 1883–1884, т. 4, с. 313]. Подробный анализ сна Раскольникова о лошаденке произвела Т.А. Касаткина [Касаткина, 2015, с. 189–194].

> ся на кабак. Особенное обстоятельство привлекает его внимание: на этот раз тут как будто гулянье, толпа разодетых мещанок, баб, их мужей и всякого сброду. Все пьяны, все поют песни, а подле кабачного крыльца стоит телега, но **странная телега**. Это одна из тех больших телег, в которые впрягают больших ломовых лошадей и перевозят в них товары и винные бочки. Он всегда любил смотреть на этих огромных ломовых коней, долгогривых, с толстыми ногами, идущих спокойно, мерным шагом и везущих за собою какую-нибудь целую гору, нисколько не надсаждаясь, как будто им с возами даже легче, чем без возов. Но теперь, **странное дело**, в большую такую телегу впряжена была маленькая, тощая, саврасая крестьянская клячонка, одна из тех, которые — он часто это видел — **надрываются иной раз с высоким каким-нибудь возом дров или сена**, особенно коли воз застрянет в грязи или в колее, и при этом их так больно, так больно бьют всегда мужики кнутами, иной раз даже по самой морде и по глазам, а ему так жалко, так жалко на это смотреть, что он чуть не плачет, а мамаша всегда, бывало, отводит его от окошка [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 46–47].

Представшая перед спящим героем завораживающая и завлекающая картина опьяненной земными благами толпы очень напоминает ситуацию, описанную Босхом. В нижнем левом углу центральной части триптиха Босх также изобразил мужчину и ребенка, наблюдающих сцены насилия и бесчинств, происходящие около телеги с сеном (*илл. 6*). Мужчина, которого можно принять за отца ребенка, не то держится за руку своего маленького спутника-поводыря, не то его удерживает за руку: разные исследователи рассматривают фигуру этого мужчины и как слепца, и как бродячего фокусника или мага. А вот как похожая пара наблюдает за возом, наполненном людьми[16], во сне Раскольникова:

[16] Во сне Раскольникова о лошаденке говорится как одной из тех, «которые <…> надрываются иной раз с высоким каким-нибудь возом дров или сена», но сама телега наполнена не сеном, а людьми. Напомним, что, согласно Библии, «всякая плоть» является «сеном». Изучающие «Воз сена» Босха искусствоведы традиционно (начиная с толкования монаха Хосе де Сигуэнца, сделанного в 1605 году [Никулин, 1982, с. 339]) обращаются к двум следующим фрагментам из Ветхого Завета, касающимся сена. К 102-му псалму царя Давида: «Дни человека — как трава; как цвет полевой, так он цветёт. Пройдёт над ним ветер, и нет его, и место его уже не узнает его. Милость же Господня от века и до века к боящимся Его, и правда Его на сынах сынов, хранящих завет Его и помнящих заповеди Его, чтобы исполнять их» (Пс.102: 15–18). И к сороковой главе книги пророка Исайи, в котором «сено» (всякая *плоть* здешнего мира) противопоставлено Божьему слову: «Голос говорит: возвещай! И сказал: что мне возвещать? Всякая плоть — трава (всѧка плоть сѣно), и вся красота ее — как цвет полевой.

Смех в телеге и в толпе удвоивается, но Миколка сердится и в ярости сечет учащенными ударами кобыленку, точно и впрямь полагает, что она вскачь пойдет.

— Пусти и меня, братцы! — кричит один разлакомившийся парень из толпы.

— Садись! Все садись! — кричит Миколка, — всех повезет. Засеку! — И хлещет, хлещет, и уже не знает, чем и бить от остервенения.

— Папочка, папочка, — кричит он отцу, — папочка, что они делают? Папочка, бедную лошадку бьют!

— Пойдем, пойдем! — говорит отец, — пьяные, шалят, дураки: пойдем, не смотри! — и хочет увести его, но он вырывается из его рук и, не помня себя, бежит к лошадке [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 47–48].

В «Преступлении и наказании» лошаденка, одна из тех, что часто «надрываются с высоким каким-нибудь возом дров или сена», падает замертво под ударами озверевшего мужика Миколки, оставляя тем самым телегу как бы без движущей силы. Но воз мирских благ (вспомним, что Миколка, секущий лошадь, вопит: «Не трожь! Мое добро! Что хочу, то и делаю» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 48]) поехал дальше по направлению в геенну огненную и без нее, еще быстрее потащив Раскольникова вместе с собой после ее смерти.

Илл. 6. Иероним Босх. Воз сена. Фрагмент.
Fig. 6. Hieronymus Bosch. The Haywain. Detail.

Засыхает трава, увядает цвет, когда дунет на него дуновение Господа: так и народ — трава. Трава засыхает, цвет увядает, а слово Бога нашего пребудет вечно» (Ис. 40: 6–8).

Пока лошаденка выдерживала многочисленные удары кнута от мужиков, недовольных тем, что воз стоял на месте, застрявший в грязи, — сам Раскольников еще сохранял свою внутреннюю свободу, и мудрый Отец останавливал его от безумия. После же смерти лошаденки, воз наконец-то двинулся с места и закрыл от посторонних взглядов порабощенного жаждой власти Раскольникова. Неслучайно, что у повествователя после описания «страшного сна» героя уже ничего не сказано о лошади, везущей воз, но говорится о нем таким образом, как будто он едет сам по себе, или его приводит в движение кто-то невидимый, наподобие нечистых духов у Босха (*илл. 7*): «<...> в это самое мгновение только что перед ним **въехал в ворота**

Илл. 7. Иероним Босх. Воз сена. Фрагмент.
Fig. 7. Hieronymus Bosch. The Haywain. Detail.

огромный воз сена, совершенно заслонявший его всё время, как он проходил подворотню, и чуть только **воз успел выехать из ворот во двор**, он мигом проскользнул направо» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 60].

Совершенно заслонивший Раскольникова перед совершением преступления огромный воз сена обманчиво проехал из ворот во двор дома, а сам герой как будто сразу же отбежал от него прямо на лестницу к старухе: «Лестница к старухе была близко, сейчас из ворот направо. Он уже был на лестнице». В перспективе же Босха, пути героя и этой огромной повозки с сеном, укрывающей преступников, с этой минуты еще сильнее соединились воедино. Лестница, ведущая к квартире старухи, поглощенной страстью стяжательства, оборачивается, как это видно у Босха, лестницей, ведущей на тот же самый воз (*илл. 8*). То есть на самом деле происходит лишь то, что один, более молодой и сильный человек, убивает и стаскивает с воза другого, постаревшего и ослабевшего от долгой на нем езды. В такой ситуации неизбежно погибает и душа «почитающая Бога», как прочитывается с еврейского имя Лизавета, — ее смерть, как и смерть Алены Ивановны, становится духовной смертью самого Раскольникова. Тело же героя всецело отдается во власть отчаяния и начинает блуждать по городу, мало подчиняясь ему.

Вскоре после посещения Разумихина Раскольников возвращается в свою каморку (позднее его мать сравнит ее с «гробом» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 178]), «весь дрожа, как загнанная лошадь» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 90], будто отныне вместо павшей во сне лошаденки удары жестоких и безумных погонщиков воза сыплются уже на него самого. Об этой бешеной и безостановочной езде воза Раскольникову напомнит и «всегдашняя острота», написанная на заборе во дворе, где он прячет награбленное: «Сдесь становитца воз прещено» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 85]. Раскольников всем своим существом чувствует, что теперь он сам тянет воз мира к погибели. В романе «Бесы» другой убийца, Федька Каторжный определяет ущербное жизненное положение таких, как он и Раскольников, разбойников, используя уже русскую поговорку: «Наши доходишки, сами знаете, либо сена клок, либо вилы в бок» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 205].

После совершённого преступления вызволить свою душу из-под мертвящей власти зла без помощи другого человека Раскольников уже не может. И в качестве такой спасительницы, щедро

Илл. 8. Иероним Босх. Воз сена. Фрагмент.
Fig. 8. Hieronymus Bosch. The Haywain. Detail.

протягивающей герою руку духовной помощи выступает кроткая Соня Мармеладова — одна из немногих персонажей в романе, кто не пытается любыми средствами урвать лично для себя блага мира (клочки сена), но отдает свое тело и имя на поругание ради спасения от голода детей Катерины Ивановны. Т.А. Касаткина в работе,

посвященной анализу образа Сони, отмечает: «Достоевский в своих текстах последовательно показывает, почему отдавать выгоднее, чем присваивать, почему только отданное и разделенное становится по-настоящему нашим, почему нет ничего опаснее, чем сказать про что бы то ни было: “Это мое, а не ваше”» [Касаткина, 2023, с. 194].

Заметим, что отец Сони, пьяница Мармеладов, пропивающий даже собственные вещи жены и выпрашивающий у дочери на выпивку с таким ущербом заработанные ею деньги, очевидно, как и Раскольников, находится во власти «воза сена». В нижнем правом углу центральной части триптиха Босха изображена напрашивающаяся на сравнение с Мармеладовым дородная фигура, сидящая за столиком и держащая стакан в руках (*илл. 9*). Г. Фомин описывает ее так: «Здесь жирный монах сидит за столом со стаканом в руках, в то время как тощие монашки наполняют для него сеном огромный мешок <...>» [Фомин, 1974, с. 31].

Илл. 9. Иероним Босх. Воз сена. Фрагмент.
Fig. 9. Hieronymus Bosch. The Haywain. Detail.

В разговоре с Раскольниковым Мармеладов сам сравнивает себя со свиньей [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 14] и рассказывает о том, что провел пять ночей на сенных барках, специально интересуясь у Раскольникова — имеет ли и тот подобный жизненный опыт?

— <...> Позвольте еще вас спросить, так, хотя бы в виде простого любопытства: изволили вы ночевать на Неве, на сенных барках?

— Нет, не случалось, — отвечал Раскольников. — Это что такое?

— Ну-с, а я оттуда, и уже пятую ночь-с...

> Он налил стаканчик, выпил и задумался. Действительно, на его платье и даже в волосах кое-где виднелись прилипшие былинки сена» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 13].

В.П. Владимирцев рассматривает упоминания *сенных барок* в «Преступлении и наказании» как пример отличающихся «этнографичностью наблюдений» зарисовок Достоевского, отражающих «петербургский культурно-бытовой и хозяйственный порядок» [Владимирцев, 1990, с. 91], однако нам представляется, что символический смысл этой детали не менее важен, особенно если его рассматривать в контексте общей роли сена в романе.

Христос как воплощенное Слово Божье изображен Босхом над возом сена совсем не случайно. Родившийся в вифлеемской пещере Младенец был помещен в ясли, куда обычно кладут сено для скота. И Ему, как известно, пришли поклониться пастухи, повседневное занятие которых как раз и состояло в наблюдении за скотом. Пришествие Христа в мир, Его смерть на кресте и последовавшее воскресение смогли предоставить человеку возможность свободным сердцем решать, какой путь ему следует избрать, используя земные блага, причем пока воз не доехал до конечной остановки все еще можно исправить[17].

Понятно поэтому, что в романе Достоевского, действие которого происходит, большей частью, в районе *Сенной* площади Петербурга[18], путь гибели и путь спасения связаны именно с ней и с ее названием. На Сенной площади, с ее «грязными и вонючими

---

[17] Об этом же пишет О.Ю. Юрьева: «Достоевский был убежден, что человеку, даже совершившему страшное преступление, нельзя выносить окончательный приговор. Пока человек жив, он “незавершен”, то есть способен на восстановление и воскресение» [Юрьева, 2024, с. 210–211].

[18] Б.Н. Тихомиров отмечает, что «Сенная площадь — одна из старейших площадей в Петербурге, изначально основанная (в 1737 г.) как место торговли сеном (отсюда название), дровами, скотом» [Тихомиров, 2016, с. 60]. По наблюдению ученого, «в общей картине Петербурга Достоевского Сенная — концентрированное выражение всех пороков современной городской цивилизации, символ предельного унижения и уничтожения человеческой личности (“Ты могла бы жить духом и разумом, а кончишь на Сенной…” — говорит Раскольников Соне <…>» [Тихомиров, 2016, с. 61]. Однако если рассмотреть все упоминания этого топонима в романе в комплексе, то станет очевидно, что дело заключается не столько в дурном влиянии на героев произведения Сенной площади, как заведомо «плохого места», сколько в самих героях, способных превратить своим нечестивым поведением любое место в концентрацию греха, и в их искаженном взгляде на окружающий мир. А о том, что подпавший под власть зла Раскольников начинает вообще все видеть в искаженном свете, многократно подчеркивается автором. Для героя, в его глубоко поврежденном состоянии, как мы знаем, и вся великолепная панорама Петербурга была полна «духом немым и глухим» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 90].

дворами» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 51], Раскольниковым принято окончательное решение об убийстве (когда он *случайно* услышал, «что завтра, в таком-то часу, такая-то старуха, на которую готовится покушение, будет дома одна-одинехонька» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 52]), причем автор специально несколько раз (!) поясняет, что с точки зрения здравого смысла идти по этому маршруту ему на тот момент было *совершенно незачем*:

> Именно: он никак не мог понять и объяснить себе, почему он, усталый, измученный, которому было бы всего выгоднее возвратиться домой самым кратчайшим и прямым путем, воротился домой через Сенную площадь, **на которую ему было совсем лишнее идти**. Крюк был небольшой, но **очевидный и совершенно ненужный**. Конечно, десятки раз случалось ему возвращаться домой, не помня улиц, по которым он шел. Но зачем же, спрашивал он всегда, зачем же такая важная, такая решительная для него и в то же время такая в высшей степени случайная встреча на Сенной (**по которой даже и идти ему незачем**) подошла как раз теперь к такому часу, к такой минуте в его жизни, именно к такому настроению его духа и к таким именно обстоятельствам, при которых только и могла она, эта встреча, произвести самое решительное и самое окончательное действие на всю судьбу его? Точно тут нарочно поджидала его! [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 50–51].

Когда Раскольников проходит свой путь к непосредственному убийству, то также непонятно почему вспоминает «собственные прогулки по Сенной», после чего решает, что «лучше совсем ничего не думать!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 60]. Но на Сенной же площади герой впоследствии встает и на путь спасения, поклонившись (как евангельские пастухи) рождающемуся в нем заново Христу (вспомним, что в славянской народной традиции сено, в первую очередь, было символом Рождества и рождения [Славянские древности, 1995–2012, т. 4, с. 619]). И тогда в слышимом им пьяном смехе (о многозначности как бы случайных уличных выкриков в романе применительно к Раскольникову см. также: [Боборыкина, 2023, с. 146–152]) звучит уже совсем другое Божье слово: «“Это он в Иерусалим идет, братцы, с детьми, с родиной прощается, всему миру поклоняется, столичный город Санкт-Петербург и его грунт лобызает”, — прибавил какой-то пьяненький из мещан» [Достоев-

ский, 1972–1990, т. 6, с. 405]. Именно в эту минуту сбылся и пророческий сон Раскольникова, когда он наконец вырвался из-под власти страшной повозки с царящим кругом нее пьяным разгулом, убивающим все живое, и обрели подлинный смысл сказанные им после этого кошмара слова: «Господи! <...> покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 50].

Заключение

В этой статье мы рассмотрели первые подступы к теме «Достоевский и Босх», продемонстрировав, как нам видится ее возможное

Илл. 10. Иероним Босх. Воз сена. Внешняя сторона створок. Фрагмент.
Fig. 10. Hieronymus Bosch. The Haywain. Exterior of the wings. Detail.

плодотворное развитие в дальнейшем, и детально проанализировали концепты «воз сена» и «сено» в романе «Преступление и наказание» в связи с босховским триптихом «Воз сена» начала XVI века. На внешних сторонах створок этого триптиха художник изобразил бродягу (пилигрима), преследуемого злой собакой (*илл. 10*). В его образе можно увидеть отсылки и к евангельской притче о блудном сыне, и к нулевому аркану карт таро «Дурак».

Р.Х. Марейниссен так описывает эту загадочную фигуру:

> Человек оглядывается назад словно перед препятствием: на створках «Воза сена» это «препятствие» — мост, а в «Блудном сыне» — ворота. Две другие сцены на створках интерпретируются отчетливо как разбой и распутство; они перекликаются со сценами на центральной доске, а именно, со сценой всеобщей погони за сеном и с влюбленной парой на верхушке стога. В этой связи центральный персонаж внешних створок становится Человеком, оглядывающимся на свою грешную жизнь, понимающим неизбежность конца и, возможно, решившим покаяться [Марейниссен, 1998, с. 58].

Мы, в свою очередь, можем поставить на место этого путника-оборванца, идущего путем греха навстречу своему спасению, и Родиона Раскольникова.

Список литературы

1. Белов, 2011 — *Белов С.В.* Ф.М. Достоевский. Указатель произведений Ф.М. Достоевского и литературы о нем на русском языке, 1844–2004 гг. СПб.: Российская нац. б-ка, 2011. 755 с.

2. Бенеш, 1973 — *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения: Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М.: Искусство, 1973. 221 с.

3. Бенуа, 1912–1917 — *Бенуа А.Н.* История живописи всех времен и народов. СПб. (Петроград): Шиповник, 1912–1917. Ч. 1: Пейзажная живопись: в 4 т.

4. Боборыкина, 2023 — *Боборыкина Т.А.* Слов божественная высь (О двух словах в переводах романа «Преступление и наказание») // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 1 (21). С. 141–156. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-1-141-156

5. Бозинг, 2001 — *Бозинг В.* Иероним Босх. Около 1450–1516. Между Адом и Раем / пер. с англ. П. Боборыкина. Научн. ред. Т. Володина. М.: Арт-Родник, 2001. 96 с.

6. Боцяновский, 1921 — *Боцяновский В.Ф.* Незамеченное у Пушкина // Вестник литературы. 1921. № 6–7. С. 2–4.

7. Бюттнер, 2019 — *Бюттнер Н.* Таинственный Босх: кошмары Средневековья в картинах художника / пер. с англ. М. Кондрашовой. М.: Эксмо, 2019. 144 с.

8. Вазари, 1956–1971 — *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 т. М.: Искусство, 1956–1971.

9. Викторович, 1982 — *Викторович В.А.* Безымянные герои Достоевского // Литературная учеба. 1982. № 1. С. 230–234.

10. Владимирцев, 1990 — *Владимирцев В.П.* Петербург Достоевского (поэтика локальных историко-этнографических отражений) // Проблемы исторической поэтики. 1990. № 1. С. 82–99.

11. Всеобщая история искусств, 1956–1966 — Всеобщая история искусств: в 6 т. М.: Искусство, 1956–1966.

12. Гомбрих, 2017 — *Гомбрих Э.* Символические образы. Очерки по искусству Возрождения / общ. ред. и вступ. ст. В.П. Шестакова; пер. Е. Доброхотовой-Майковой. СПб.: Алетейя, 2017. 408 с.

13. Даверио, 2018 — *Даверио Ф.* Игра в живопись / пер. с итал. А. Голубцовой. М.: Слово/Slovo, 2018. 448 с.

14. Даль, 1883–1884 — *Даль В.И.* Сочинения: в 8 т. 2-е изд. СПб.; М.: Изд. книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1883–1884.

15. Дворжак, 2001 — *Дворжак М.* История искусства как история духа / пер. с нем. А.А. Сидорова, В.С. Сидоровой, А.К. Лепорка. СПб.: Академический проект, 2001. 331 с.

16. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

17. Израэль, 2018 — *Израэль Д.И.* Голландская республика. Ее подъем, величие и падение. 1477–1806: в 2 т. / пер. с англ. М.Ю. Игнатов, О.В. Сотникова. М.: Клио, 2018.

18. Кантор, 2010 — *Кантор В.К.* «Судить Божью тварь». Пророческий пафос Достоевского: Очерки. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. 422 с.

19. Карякин, 1976 — *Карякин Ю.Ф.* Самообман Раскольникова. Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». М.: Худож. лит., 1976. 158 с.

20. Карякин, 1997 — *Карякин Ю.Ф.* Дневник русского читателя. Из записных книжек. Переделкино. 1996 // Октябрь. 1997. № 11. С. 117–144.

21. Касаткина, 2015 — *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.

22. Касаткина, 2022а — *Касаткина Т.А.* Как и для чего формируется в произведениях Достоевского «указующий перст» автора: Радикальное богословие Достоевского в романе «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 4 (20). С. 27–51. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-4-27-51

23. Касаткина, 2022б — *Касаткина Т.А.* «Преступление и наказание»: как создается глубокий текст // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 1 (17). С. 52–62. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-1-52-62

24. Касаткина, 2023 — *Касаткина Т.А.* «Мы будем — лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского / отв. ред. Т.Г. Магарил-Ильяева. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 432 с.

25. Ким, 1990 — *Ким Ю.Ч.* Творческий вечер: произведения разных лет / послесл. Т. Бек. М.: Книжная палата, 1990. 284 с.

26. Клейман, 1978 — *Клейман Р.Я.* Вселенная и человек в художественном мире Достоевского // Достоевский: материалы и исследования. Л.: Наука, 1978. Т. 3 / ред. Г.М. Фридлендер. С. 21–40.

27. Консон, 2011 — *Консон Г.Р.* Психология трагического в картинах Иеронима Босха и Питера Брейгеля старшего // Системная психология и социология. 2011. № 4. С. 50–60.

28. Корбелла, 2022 — *Корбелла К.* «Комедия» Данте в «Преступлении и наказании» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19). С. 18–36. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-18-36

29. Корелин, 2012 — *Корелин М.С.* Западная легенда о докторе Фаусте // По всему свету прославившагося Архичернокнижника и волшебника де Иоанна Фауста учиненное с дьяволом обязательство. Б.м.: Salamandra P.V.V., 2012. С. 17–110.

30. Косякова, 2018 — *Косякова В.А.* К анализу «Воза сена» Иеронима Босха: «суета сует» в контексте поздней средневековой культуры XV–XVI вв. // Труды Русской антропологической школы. 2018. № 15. С. 86–91.

31. Косякова, 2020а — *Косякова В.* Босх. Гибриды Средневековья. М.: АСТ, 2020. 432 с.

32. Косякова, 2020б — *Косякова В.* Код Средневековья. Иероним Босх. М.: АСТ, 2020. 439 с.

33. Косякова, 2020в — *Косякова В.* Что вышло, когда Пушкин «увидел» Босха, а Достоевский — Рафаэля? // Storyport. 6 июля 2020. URL: https://storyport.online/vspomnit-klassiku/chto-vyshlo-kogda-pushkin-uvidel-boskha-a-dostoevskiy-rafaelya/ (дата обращения: 25.12.2024).

34. Лотман, 1995 — *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий: Пособие для учителя // *Лотман Ю.М.* Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство–СПБ, 1995. С. 472–762.

35. Магарил-Ильяева, 2024 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* Путь героя в ранних текстах Ф.М. Достоевского и «Преступлении и наказании» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 1 (25). С. 45–61. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-1-45-61

36. Майзульс, 2021 — *Майзульс М.* Между Христом и Антихристом: «Поклонение волхвов» Иеронима Босха. М.: Альпина нон-фикшн, 2021. 238 с.

37. Максим Горький, 1968–1976 — *Максим Горький.* Полн. собр. соч. Худож. произв.: в 25 т. М.: Наука, 1968–1976.

38. Мандер, 2007 — *Мандер К. ван.* Книга о художниках / пер. с гол. В.М. Минорского; под ред. Г.И. Федоровой. СПб.: Азбука-классика, 2007. 544 с.

39. Марейниссен, 1998 — *Марейниссен Р.Х., Рейфеларе П.* Иероним Босх. Художественное наследие / пер. с англ. В. Курносовой. М.: Международная книга, 1998. 516 с.

40. Махов, 2011 — *Махов А.Е.* Средневековый образ: между теологией и риторикой. Опыт толкования визуальной демонологии / научн. ред. О.Л. Довгий. М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2011. 256 с.

41. Милюков, 1990 — *Милюков А.П.* Федор Михайлович Достоевский // Достоевский Ф.М. в воспоминаниях современников: в 2 т. / подгот. текста К. Тюнькина и М. Тюнькиной. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. С. 259–290.

42. Морозова, 2008 — *Морозова О.В.* Босх. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2008. 128 с.

43. Набоков, 1998 — *Набоков В.В.* Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» / научн. ред. В.П. Старк; пер. Е.М. Видре, Г.М. Дашевского и др. СПб.: Искусство-СПБ; Набоковский фонд, 1998. 928 с.

44. Никулин, 1982 — *Никулин Н.Н.* Золотой век нидерландской живописи. М.: Изобразительное искусство, 1982. 400 с.

45. От Босха до Брейгеля, 2019 — От Босха до Брейгеля. Корабль дураков: по лекциям Паолы Волковой / сост. Мария Плясовских. М.: АСТ, 2019. 272 с.

46. Подосокорский, 2010 — *Подосокорский Н.Н.* Об одной аллегории в «Преступлении и наказании» (Воз сена у Достоевского и Босха) // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 22 / под ред. Ю.И. Минералова и О.Ю. Юрьевой. М.; Иркутск: Изд-во ГОУ ВПО «Восточно-Сибирская государственная академия образования», 2010. С. 61–65.

47. Подосокорский, 2022 — *Подосокорский Н.Н.* Религиозный аспект наполеоновского мифа в романе «Преступление и наказание»: образ «Наполеона-пророка» и мистические секты русских раскольников-почитателей Наполеона // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18). С. 89–143. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-89-143

48. Подосокорский, 2023 — *Подосокорский Н.Н.* Загробный мир в рассказе Ф.М. Достоевского «Бобок» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 1 (21). С. 62–95. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-1-62-95

49. Померанц, 1990 — *Померанц Г.С.* Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М.: Сов. писатель, 1990. 383 с.

50. Пушкин, 1977–1979 — *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979.

51. Ронен, 2002 — *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002. 240 с.

52. Сартаков, 2016 — *Сартаков Е.В.* Гоголь и Иероним Босх: к проблеме гротеска // Творчество Гоголя и европейская культура. Пятнадцатые Гоголевские чтения: сборник научных статей по материалам Международной научной конференции, Москва, Вена, 23–27 марта 2015 года. М., Вена: Новосибирский издательский дом, 2016. С. 127–135.

53. Славянские древности, 1995–2012 — Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н.И. Толстого. М.: Международные отношения, 1995–2012.

54. Степанов, 2009 — *Степанов А.В.* Искусство эпохи Возрождения: Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. СПб.: Азбука-классика, 2009. 640 с.

55. Тихомиров, 2016 — *Тихомиров Б.Н.* «Лазарь! гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Серебряный век, 2016. 560 с.

56. Тольнай, 1992 — *Тольнай Ш. де.* Босх / пер. и ред. А. Медведев. М.: Ulysses intern. publ., 1992. 175 с.

57. Трубников, 1911 — *Трубников А.* Демонизм Иеронимуса Босха // Аполлон. 1911. № 3. С. 7–16.

58. Ульянов, 1959 — *Ульянов Н.* Арабеск или Апокалипсис? // Новый журнал. 1959. Кн. 57. С. 116–131.

59. Фомин, 1974 — Иероним Босх: Альбом / Авт. текста и сост. Г. Фомин. М.: Искусство, 1974. 157 с.

60. Фриче, 1912 — *Фриче В.М.* Поэзия кошмаров и ужаса. Несколько глав из истории литературы и искусства на Западе. М.: Сфинкс, 1912. 346 с.

61. Фуко, 2010 — *Фуко М.* История безумия в классическую эпоху / пер. с фр. И.К. Стаф. М.: АСТ, 2010. 698 с.

62. Харрис, 2014 — *Харрис Л.* Тайная ересь Иеронима Босха / пер. с англ. М. Клименко. М.: Энигма, 2014. 264 с.

63. Чичибабин, 2013 — *Чичибабин Б.А.* В стихах и прозе / изд. подгот. Л.С. Карась-Чичибабина, Л.Г. Фризман; отв. ред. Б.Ф. Егоров. М.: Наука, 2013. 567 с.

64. Эккартсгаузен, 1821 — *Эккартсгаузен К.* Ключ к таинствам натуры. СПб.: Морская тип., 1821. Ч. II. 360 с.

65. Элиаде, 2021 — *Элиаде М.* История веры и религиозных идей: от каменного века до элевсинских мистерий / пер. с фр. Н.Н. Кулаковой, В.Р. Рокитянского, Ю.Н. Стефанова. М.: Академический проект, 2021. 432 с.

66. Юрьева, 2024 — *Юрьева О.Ю.* Название «Преступление и Наказание» как ключ к целостному анализу романа Ф.М. Достоевского в школе. Статья 2. Наказание // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 2 (26). С. 204–254. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-2-204-254

References

1. Belov, S.V. *F.M. Dostoevskii. Ukazatel' proizvedenii F.M. Dostoevskogo i literatury o nem na russkom iazyke, 1844–2004 gg.* [*Fyodor Dostoevsky. Index of F.M. Dostoevsky's Works and Literature about Him in Russian, 1844–2004*]. St. Petersburg, Rossiiskaia nats. Biblioteka Publ., 2011. 755 p. (In Russ.)

2. Benesch, Otto. *Iskusstvo Severnogo Vozrozhdeniia: Ego sviaz' s sovremennymi dukhovnymi i intellektual'nymi dvizheniiami* [*The Art of the Renaissance in Northern Europe: Its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973. 221 p. (In English)

3. Benois, A.N. *Istoriia zhivopisi vsekh vremen i narodov* [*The History of Paintings in Any Time and People*], part 1: Peisazhnaia zhivopis': v 4 tomakh [Landscape Painting: in 4 vols]. St. Petersburg (Petrograd), Shipovnik Publ., 1912–1917. (In Russ.)

4. Boborykina, T.A. "Slov bozhestvennaia vys' (O dvukh slovakh v perevodakh romana 'Prestuplenie i nakazanie')" ["'The Divine Height of Words" (About Two Words in the Translations of the Novel *Crime and Punishment*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (21), 2023, pp. 141–156. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-1-141-156

5. Bosing, Walter. *Ieronim Bosch. Okolo 1450–1516. Mezhdu Adom i Raem* [*Hieronymus Bosch. C. 1450–1516. Between Hell and Heaven*]. Trans. from English by P. Boborykin; ed. by T. Volodin. Moscow, Art-Rodnik Publ., 2001. 96 p. (In Russ.)

6. Botsianovskii, V.F. "Nezamechennoe u Pushkina" ["Unnoticed in Pushkin"]. *Vestnik literatury*, no. 6–7, 1921, pp. 2–4. (In Russ.)

7. Büttner, Nils. *Tainstvennyi Bosch: koshmary Srednevekov'ia v kartinakh khudozhnika* [*The Mysterious Bosch: Medieval Nightmares in the Paintings of the Author*]. Trans. from English by M. Kondrashova. Moscow, Eksmo Publ., 2019. 144 p. (In Russ.)

8. Vasari, Giorgio. *Zhizneopisaniia naibolee zamenitykh zhivopistsev, vaiatelei i zodchikh: v 5 tomakh* [*Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects: in 5 vols*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1956–1971. (In English)

9. Viktorovich, V.A. "Bezymiannye geroi Dostoevskogo" ["Dostoevsky's Unnamed Heroes"]. *Literaturnaia ucheba*, no. 1, 1982, pp. 230–234. (In Russ.)

10. Vladimirtsev, V.P. "Peterburg Dostoevskogo (poetika lokal'nykh istoriko-etnograficheskikh otrazhenii)" ["Dostoevsky's Petersburg (Poetics of Local Historical and Etnographical Reflections"]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, no. 1, 1990, pp. 82–99. (In Russ.)

11. *Vseobshchaia istoriia iskusstv: v 6 tomakh* [*General History of Arts: in 6 vols*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1956–1966. (In Russ.)

12. Gombrich, Ernst. *Simvolicheskie obrazy. Ocherki po iskusstvu Vozrozhdeniia* [*Symbolic Images. Essays on Renaissance Art*]. Ed. by V.P. Shestakov; trans. by E. Dobrokhotova-Maikova. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2017. 408 p. (In Russ.)

13. Daverio, Philippe. *Igra v zhivopis'* [*The Game of Art*]. Trans. from Italian by A. Golubtsova. Moscow, Slovo Publ., 2018. 448 p. (In Russ.)

14. Dal', V.I. *Sochineniia: v 8 tomakh* [*Works: in 8 vols*]. 2nd Edition. St. Petersburg; Moscow, Izd. kinoprodavtsa-tipografa M.O. Vol'fa Publ., 1883–1884. (In Russ.)

15. Dvořák, Max. *Istoriia iskusstva kak istoriia dukha* [*The History of Art as an History of the Spirit*]. Trans. from German by A.A. Sidorov, V.S. Sidorova, A.K. Lepork. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2001. 331 p. (In Russ.)

16. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

17. Israel, D.I. *Gollandskaia respublika. Ee pod"em, velichie i padenie. 1477–1806: v 2 tomakh* [*The Dutch Republic. Its Rise, Greatness and Fall. 1477–1806: in 2 vols*]. Trans. from English M.Iu Ignatov, O.V. Sotnikova. Moscow, Klio Publ., 2018. (In Russ.)

18. Kantor, V.K. *"Sudit' Bozh'iu tvar": Prorocheskii pafos Dostoevskogo. Ocherki* [*"To Judge God's Creation": Dostoevsky's Prophetic Pathos. Essays*]. Moscow, Rossiiskaia politicheskaia entsiklopediia (ROSSPEN) Publ., 2010. 422 p. (In Russ.)

19. Kariakin, Iu.F. *Samoobman Raskol'nikova. Roman F.M. Dostoevskogo "Prestuplenie i nakazanie"* [*Raskolnikov's Self Deception. Dostoevsky's Novel* Crime and Punishment]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1976. 158 p. (In Russ.)

20. Kariakin, Iu.F. "Dnevnik russkogo chitatelia. Iz zapisnykh knizhek. Peredelkino. 1996" ["Diary of a Russian Reader. From Notebooks. Peredelkino. 1996"]. *Oktiabr'*, no. 11, 1997, pp. 117–144. (In Russ.)

21. Kasatkina, T.A. *Sviashchennoe v povsednevnom. Dvusostavnyi obraz v proizvedeniiakh F.M. Dostoevskogo* [*The Sacred in the Ordinary: The Two-Folded Image in the Works of F.M. Dostoevsky*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015. 528 p. (In Russ.)

22. Kasatkina, T.A. "Kak i dlia chevo formiruetsia v proizvedeniiakh Dostoevskogo 'ukazuishchii perst' avtora: Radikal'noe bogoslovie Dostoevskogo v roman 'Prestuplenie i nakazanie'" ["How and Why the Author's 'Pointing Finger' Is Formed in Dostoevsky's Works: Dostoevsky's Radical Theology in the Novel *Crime and Punishment*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (20), 2022, pp. 27–51. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-4-27-51

23. Kasatkina, T.A. "'Prestuplenie i nakazanie': kak sozdaetsia glubokii tekst" ["*Crime and Punishment*: How to Create a Deep Text"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (17), pp. 52–62. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-1-52-62

24. Kasatkina, T.A. *"My budem — litsa..." Analitiko-sinteticheskoe chtenie proizvedenii Dostoevskogo* [*"We Will Be Faces/Persons..." An Analytical-Synthetic Reading of Dostoevsky's Works*]. Ed. by T.G. Magari-Il'iaeva. Moscow, IWL RAS Publ., 2023. 432 p. (In Russ.)

25. Kim, Iu.Ch. *Tvorcheskii vecher: proizvedeniia raznykh let* [*Art Evening: Works from Different Years*]. Afterword by T. Bek. Moscow, Knizhnaia palata Publ., 1990. 284 p. (In Russ.)

26. Kleiman, R.Ia. "Vselennaia i chelovek v khudozhestvennom mire Dostoevskogo" ["Universe and Man in Dostoevsky's Creative Word"]. Fridlender, G.M., editor. *Dostoevskii: materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky: Materials and Research*], vol. 3. Leningrad, Nauka Publ., pp. 21–40. (In Russ.)

27. Konson, G.R. “Psikhologiia tragicheskogo v kartinakh Ieronima Boskha i Pitera Breigelia starshego” [“The Psychology of the Tragic in the Paintings of Hieronymus Bosch and Pieter Bruegel Sr.”]. *Sistemnaia psikhologiia i sotsiologiia*, no. 4, 2011, pp. 50–60. (In Russ.)

28. Corbella, Caterina. “‘Komediia’ Dante v ‘Prestuplenii i nakazanii’” [“Dante’s *Comedy* in *Crime and Punishment*”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3, 2022, pp. 18–36. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-18-36

29. Korelin, M.S. “Zapadnaia legenda o doktore Fauste” [“The Western Legend about Doctor Faust”]. *Po vsemu svetu proslavivshagosia Arkhichernoknizhnika i volshebnika de Ioanna Fausta uchinennoe s d’iavolom obiazatel’stvo* [*All Over the World-Famous Archbishop and Sorcerer de John Faust Made with the Devil Commitment*]. N.p., Salamandra P.V.V. Publ., 2012, pp. 17–110. (In Russ.)

30. Kosiakova, V.A. “K analizu ‘Voza sena’ Ieronima Boskha: ‘Sueta suet’ v kontekste pozdnei srednevekovoi kul’tury XV–XVI vv.” [“Towards an Analysis of Hieronymus Bosch’s *The Haywain*: ‘Vanity of Vanities’ in the Context of Late Medieval Culture of the 15th–16th Centuries”]. *Trudy Russkoi antropologicheskoi shkoly*, no. 15, 2018, pp. 86–91. (In Russ.)

31. Kosiakova, V. *Boskh. Gibridy Srednevekov’ia* [*Bosch. Hybrids of the Middle Ages*]. Moscow, AST Publ., 2020. 432 p. (In Russ.)

32. Kosiakova, V. *Kod Srednevekov’ia. Ieronim Boskh* [*The Code of Middle Ages: Hieronymus Bosch*]. Moscow, AST Publ., 2020. 439 p. (In Russ.)

33. Kosiakova, V. “Chto vyshlo, kogda Pushkin ‘uvidel’ Boskha, a Dostoevskii — Rafaelia?” [“What Happened When Pushkin ‘Saw’ Bosch, and Dostoevsky Raffaelo?”]. *Storyport*, 6 July 2020. Available at: https://storyport.online/vspomnit-klassiku/chto-vyshlo-kogda-pushkin-uvidel-boskha-a-dostoevskiy-rafaelya/ (Accessed 25 Dec. 2024). (In Russ.)

34. Lotman, Iu.M. “Roman A.S. Pushkina ‘Evgenii Onegin’: Kommentarii: Posobie dlia uchitelia” [“*Evgeny Onegin* by A.S. Pushkin: Commentaries. Textbook for Teachers”]. Lotman, Iu.M. *Pushkin: Biografiia pisatelia; Stat’i i zametki, 1960–1990*; *“Evgenii Onegin”: Kommentarii* [*Pushkin: Biography, Articles and Notes, 1960–1990; Evgeny Onegin: Commentaries*]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb Publ., pp. 472–762. (In Russ.)

35. Magaril-Il’iaeva, T.G. “Put’ geroia v rannikh tekstakh F.M. Dostoevskogo i ‘Prestuplenii i nakazanii’” [“The Path of the Hero in Dostoevsky’s Early Works and in *Crime and Punishment*”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (25), 2024, pp. 45–61. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-1-45-61

36. Maizul’s, M. *Mezhdu Khristom i Antikhristom: “Poklonenie volkhvov” Ieronima Boscha* [*Between Christ and the antichrist:* Adoration of the Magi *by Hieromymous Bosch*]. Moscow, Al’pina non-fikshn Publ., 2021. 238 p. (In Russ.)

37. Maksim Gor’kii. *Polnoe sobranie sochinenii. Khudozhestvennye proizvedeniia: v 25 tomakh* [*Complete Works. Literary Works: in 25 vols*]. Moscow, Nauka Publ., 1968–1976. (In Russ.)

38. Mander, Karel van. *Kniga o khudozhnikakh* [*A Book about Painters*]. Trans. by G.I. Fedorova. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2007. 544 p. (In Russ.)

39. Marijnissen, René H., and Reifenscheid, Pieter. *Ieronim Boskh. Khudozhestvennoe nasledie* [*Hieronymus Bosch: The Complete Works*]. Trans. from English by V. Kurnosova. Moscow, Mezhdunarodnaia kniga Publ., 1998. 516 p. (In Russ.)

40. Makhov, A.E. *Srednevekovyi obraz: mezhdu teologiei i ritorikoi. Opyt tolkovaniia vizual’noi demonologii* [*The Medieval Image: Between Theology and Rhetoric. Experience in Interpreting Vi-*

sual Demonology]. Ed. O.L. Dovgii. Moscow, Izd-vo Kulaginoi — lntrada Publ., 2011. 256 p. (In Russ.)

41. Miliukov, A.P. "Fedor Mikhailovich Dostoevskii" ["Fyodor M. Dostoevsky"]. *Dostoevskii F.M. v vospominaniiakh sovremennikov: v 2 tomakh* [*Fyodor Dostoevsky in the Memories of His Contemporaries: in 2 vols*], vol. 1. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1990, pp. 259–290. (In Russ.)

42. Morozova, O.V. *Boskh* [*Bosch*]. Moscow, OLMA Media Grupp Publ., 2008. 128 p. (In Russ.)

43. Nabokov, V.V. *Kommentarii k romanu A.S. Pushkina "Evgenii Onegin"* [*Commentaries to A.S. Pushkin's Novel* Evgeny Onegin]. Ed. by V.P. Stark; trans. by E.M. Vidre, G.M. Dashevskii et al. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb; Nabokovskii fond Publ., 1998. 928 p. (In Russ.)

44. Nikulin, N.N. *Zolotoi vek niderlandskoi zhivopisi* [*The Golden Time of Dutch Painting*]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1982. 400 p. (In Russ.)

45. Pliasovskikh, M., editor. *Ot Boscha do Breigelia. Korabl' durakov: po lektsiiam Paoly Volkovoi* [*From Bosch to Bruegel: The Ship of Fools: Based on Paola Volkova's Lessons*]. Moscow, AST Publ., 2019. 272 p. (In Russ.)

46. Podosokorskii, N.N. "Ob odnoi allegorii v 'Prestuplenii i nakazanii' (Voz sena u Dostoevskogo i Boskha)" ["About One Allegory in *Crime and Punishment* (The Haywain in Dostoevsky and Bosch)"]. Mineralova, Iu.I., and O.Iu. Iureva, eds. *Tri veka russkoi literatury: Aktual'nye aspekty izucheniia: Mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov* [*Three Centuries of Russian Literature: Actual Aspects of Study: Interuniversity Collection of Scientific Works*], Issue 22. Moscow; Irkutsk, Izd-vo GOU VPO "Vostochno-Sibirskaia gosudarstvennaia akademiia obrazovaniia" Publ., 2010, pp. 61–65. (In Russ.)

47. Podosokorskii, N.N. "Religioznyi aspekt napoleonovskogo mifa v romane 'Prestuplenie i nakazanie': obraz 'Napoleona-proroka' i misticheskie sekty russkikh raskol'nikov-pochitatelei Napoleona" ["The Religious Element of the Myth of Napoleon in the Novel *Crime and Punishment*: The Image of 'Napoleon-Prophet' and the Mystic Sects of Russian Schismatics, Worshippers of Napoleon"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (18), 2022, pp. 89–143. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-89-143

48. Podosokorskii, N.N. "Zagrobnyi mir v rasskaze F.M. Dostoevskogo 'Bobok'" ["The Otherworld in Dostoevsky's Short Story 'Bobok'"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (21), 2023, pp. 62–95. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-1-62-95

49. Pomerants, G. *Otkrytost' bezdne. Vstrechi s Dostoevskim* [*Openness to the Abyss. Meetings with Dostoevsky*]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1990. 387 p. (In Russ.)

50. Pushkin, A.S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 10 tomakh* [*Complete Works: in 10 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1977–1979. (In Russ.)

51. Ronen, O. *Poetika Osipova Mandel'shtama* [*Osip Mandelshtam's Poetics*]. St. Petersburg, Giperion Publ., 2002. 240 p. (In Russ.)

52. Sartakov, E.V. "Gogol' i Ieronim Boskh: k probleme groteska" ["Gogol and Hieronymus Bosch: About the Problem of Grotesque"]. *Tvorchestvo Gogolia i evropeiskaia kul'tura. Piatnadtsatye Gogolevskie chteniia: sbornik nauchnykh statei po materialam Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [*Gogol's Works and European Culture: Fifteenth Gogol Readings: Collected Articles on the Proceeding of the International Conference. Moscow, Vienna, 27 March 2015*]. Moscow, Vienna; Novosibirskii izdatel'skii dom Publ., 2016, pp. 127–135. (In Russ.)

53. Tolstoi, N.I., editor. *Slavianskie drevnosti: Etnolingvisticheskii slovar': v 5 tomakh* [*Slavic Antiquities: Ethnolinguistic Dictionary: in 5 vols*]. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniia Publ., 1995–2012. (In Russ.)

54. Stepanov, A.V. *Iskusstvo epokhi Vozrozhdeniia: Niderlandy, Germaniia, Frantsiia, Ispaniia, Angliia* [*Renaissance Art: Netherlands, Germany, France, Spain, England*]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2009. 640 p. (In Russ.)

55. Tikhomirov, B.N. *"Lazar'! Griadi von". Roman F.M. Dostoevskogo "Prestuplenie i nakazanie" v sovremennom prochtenii. Kniga-kommentarii* [*"Lazarus, Come Out." A Contemporary Reading of Dostoevsky's Novel* Crime and Punishment. *Book-Commentary*]. St. Petersburg, Serebrianyi vek Publ., 2016. 560 p. (In Russ.)

56. Tolnay, Charles de. *Boskh* [*Bosch*]. Trans. by A. Medvedev. Moscow, Ulysses intern. Publ., 1992. 175 p. (In Russ.)

57. Trubnikov, A. "Demonizm Ieronimusa Boskha" ["Hieronymus Bosch's Demonism"]. *Apollon*, no. 3, 1911, pp. 7–16. (In Russ.)

58. Ul'ianov, N. "Arabesk ili Apokalipsis?" ["Arabesque or Apocalypse?"]. *Novyi zhurnal*, no. 57, 1959, pp. 116–131. (In Russ.)

59. Fomin, G., editor. *Ieronim Boskh: Al'bom* [*Hieronymus Bosch: An Album*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 157 p. (In Russ.)

60. Friche, V.M. *Poeziia koshmarov i uzhasa. Neskol'ko glav iz istorii literatury i iskusstva na Zapade* [*The Poetry of Nightmares and Horror. A Few Chapters from the History of Literature and Art in the West*]. Moscow, Sfinks Publ., 1912. 346 p. (In Russ.)

61. Foucault, Michel. *Istoriia bezumiia v klassicheskuiu epokhu* [*A History of Insanity in the Age of Reason*]. Trans. from French by I.K. Staf. Moscow, AST Publ., 2010. 698 p. (In Russ.)

62. Harris, Lynda. *Tainaia eres' Ieronima Boskha* [*The Secret Heresy of Hieronymus Bosch*]. Trans. from English by M. Klimenko. Moscow, Enigma Publ., 2014. 264 p. (In Russ.)

63. Chichibabin, B.A. *V stikhakh i proze* [*In Verse and Prose*]. Ed. by L.S. Karas'-Chichibabina, L.G. Frizman; ex. ed. B.F. Egorov. Moscow, Nauka Publ., 2013. 567 p. (In Russ.)

64. Eckartshausen, Karl von. *Kliuch k tainstvam natury* [*The Key to the Mysteries of Nature*], part 2. St. Petersburg, Morskaia tip. Publ., 1821. 360 p. (In English)

65. Eliade, Mircea. *Istoriia very i religioznykh idei: ot kamennogo veka do elevsinskikh misterii: ot kamennogo veka do elevsinskikh misterii* [*History of Faith and Religious Ideas: From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries*]. Trans. from French by N.N. Kulakova, V.R. Rokitianskii, Iu.N. Stefanov. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2021. 432 p. (In Russ.)

66. Iurieva, O.Iu. "Nazvanie 'Prestuplenie i Nakazanie' kak kliuch k tselostnomu analizu romana F.M. Dostoevskogo v shkole. Stat'ia 2. Nakazanie" ["The Title of *Crime and Punishment* as a Key to a Holistic Analysis of Dostoevsky's Novel at School. Article 2: Punishment"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (26), 2024, pp. 204–254. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-2-204-254

Статья поступила в редакцию: 28.01.2025
Одобрена после рецензирования: 20.02.2025
Дата публикации: 25.03.2025

The article was submitted: 28 Jan. 2025
Approved after reviewing: 20 Feb. 2025
Date of publication: 25 Mar. 2025

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 1 (29), 2025.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0+821.111.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)+83.3(4Вел)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-89-122
https://elibrary.ru/RPHXCI

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2025. Альбина Бессонова
Государственный социально-гуманитарный университет, Коломна, Россия

Пушкин и Вальтер Скотт в круге детского чтения Достоевского

© 2025. Albina S. Bessonova
State University of Humanities and Social Studies, Kolomna, Russia

Pushkin and Walter Scott in the Context of Dostoevsky's Child's Readings

Информация об авторе: Альбина Станиславовна Бессонова, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, Государственный социально-гуманитарный университет, ул. Зеленая, д. 30, 140410 г. Коломна, Московская область, Россия.

https://orcid.org/0000-0002-2925-3162
E-mail: abessonova13@mail.ru

Благодарности: Исследование выполнено в Государственном социально-гуманитарном университете (ГСГУ) при финансовой поддержке Российского научного фонда (РНФ) в рамках научного проекта № 23-28-00699 («Новое о Достоевском: реконструкция ранней биографии и творчества в междисциплинарном исследовании», https://rscf.ru/project/ 23-28-00699/).

Аннотация: Статья предлагает попытку реконструкции круга детского чтения Ф.М. Достоевского, идейными центрами которого выступают произведения А.С. Пушкина и Вальтера Скотта. Отправной точкой в исследовании стали эго-документы — «Воспоминания» А.М. Достоевского, младшего брата писателя, и автобиографические высказывания Ф.М. Достоевского в публицистике и письмах. Анализ публикационной деятельности Пушкина и переводческой практики в России первой трети XIX века, когда русские читатели знакомились с романами Вальтера Скотта, позволяет предположить, что́ и как мог прочитать Достоевский в ранние годы. Основными источниками его знакомства с творчеством Пушкина в родительском доме были прижизненные публикации

произведений поэта в «Библиотеке для чтения» О.И. Сенковского и отдельные издания прозы (в первую очередь «Повестей Белкина», 1831), а после поступления в Главное инженерное училище в Петербурге — посмертное Собрание сочинений А.С. Пушкина в 11 томах (1838–1841). Поэтический «поединок» братьев Достоевских, в котором Федор Михайлович декламировал «Песнь о вещем Олеге», позволяет предполагать, что Достоевский уже в ранние годы отдавал предпочтение сочинениям Пушкина историко-национальной тематики, что принесло свои плоды в зрелом творчестве Достоевского, осмыслявшего место Пушкина во «всечеловеческом» масштабе.

«Весь Вальтер Скотт», которого Достоевский прочитал в 12-летнем возрасте, был в 1830-е годы представлен русскими переводами преимущественно с французского языка. Несмотря на «тяжелый и старинный перевод», юный Достоевский неоднократно перечитывал романы «Квентин Дорвард» и «Уэверли», что говорит о его раннем интересе к проблемам нравственного становления личности, вопросам чести и совести. «Чувство семейственности» как отличительная черта произведений Вальтера Скотта в творчестве Достоевского получает фундаментальное обоснование и расширяется до понятия объединяющей идеи, связующей семью и общество. «Высокое воспитательное значение» Вальтера Скотта носит для Достоевского не умозрительный, а сугубо личностный характер: с прочитанным в детстве он соотносил собственные поступки, и Вальтер Скотт выступал здесь нравственным ориентиром. «Всеотзывчивость», открытая Достоевским в Пушкине, была свойственна и ему самому, а истоки ее — в детских читательских впечатлениях.

Ключевые слова: Достоевский, Пушкин, Вальтер Скотт, детская библиотека писателя, творческий генезис.

Для цитирования: *Бессонова А.С.* Пушкин и Вальтер Скотт в круге детского чтения Достоевского // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. № 1 (29). 2025. С. 89–122. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-89-122

Information about the author: Albina S. Bessonova, PhD in Philology, Leading research fellow, Kolomna State University of Humanities and Social Studies, Zelenaya st., 30, 140410 Kolomna, Russia.

https://orcid.org/0000-0002-2925-3162.

E-mail: abessonova13@mail.ru

Acknowledgments: The study was carried out at the State University of Humanities and Social Studies with the financial support of the Russian Science Foundation (RSF) according to research project no. 23-28-00699.

Abstract: The article is an attempt to reconstruct the context of Dostoevsky's child's readings, the ideological centers of which were the works by Pushkin and Walter Scott. The starting point in the study is ego-documents: the "Memoirs" of A.M. Dostoevsky, the writer's younger brother, and Dostoevsky's autobiographical statements in journal articles and letters. An analysis of Pushkin's publishing activities and translation practice in Russia in the first third of the 19th century, when Russian readers got acquainted with the novels of Walter Scott, suggests that Dostoevsky could have read in his early years and how. The main sources of his acquaintance

with Pushkin's work in his parents' house were the lifetime publications of the poet's works in the "Library for Reading" by O.I. Senkovsky and individual editions of prose (primarily *The Belkin's Tales*, 1831), and after admission to the Main Engineering College in St. Petersburg a posthumous Collection of works by A.S. Pushkin in 11 volumes (1838–1841). The poetic "duel" of the Dostoevsky brothers, in which Fyodor Mikhailovich recited "The Song of Prophetic Oleg," suggests that Dostoevsky already in his early years preferred Pushkin's works of historical and national themes, which bore fruit in the mature work of Dostoevsky, who comprehended Pushkin's place on a "universal" scale. "The Whole Walter Scott," which Dostoevsky read at the age of 12, was presented in the 1830s with Russian translations mainly from French. Despite the "heavy and ancient translation" the young Dostoevsky repeatedly reread the novels *Quentin Durward* and *Waverley*, which indicates his early interest in the problems of moral formation of personality, issues of honor and conscience. The "sense of family" as a distinctive feature of the works of Walter Scott in Dostoevsky's work receives a fundamental justification and expands to the concept of a unifying idea connecting family and society. For Dostoevsky, the "high educational significance" of Walter Scott is not speculative, but purely personal in nature: he correlated his own actions with what he read in childhood, and Walter Scott acted as a moral guide here. The "all-responsiveness" that Dostoevsky found in Pushkin was unique to him as well, originating from the impressions formed during his childhood reading.

Keywords: Dostoevsky, Pushkin, Walter Scott, writer's child's library, genesis of art.

For citation: Bessonova, A.S. "Pushkin and Walter Scott in the Context of Dostoevsky's Child's Readings." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 1 (29), 2025, pp. 89–122. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-89-122

Среди впечатлений детства — ключевого формирующего фактора в концепции личности по Достоевскому — круг детского чтения имеет важнейшее значение. Произведения Пушкина и Вальтера Скотта в детские и отроческие годы Достоевского занимали особое место. В нашей статье предпринята попытка реконструировать читательские впечатления будущего писателя, творчество которого во многом стало развитием и углублением пушкинских идей, а романы Вальтера Скотта к тому же оказали сильное влияние на личность Достоевского.

Вопрос творческих параллелей «Достоевский и Пушкин», «Достоевский и Вальтер Скотт» всесторонне изучен в работах литературоведов. Основное внимание при этом уделяется идеям вальтер-скоттовского историзма и пушкинского гуманизма, концепции героя у Вальтера Скотта, повлиявшей на героев-мечтателей в романах Достоевского 1840-х годов [Дрыжакова, 2008, 2010],

[Жилякова, 2014a, 2014b, 2023], роли пушкинских цитат, аллюзий, реминисценций, а также его изданий в произведениях Достоевского [Касаткина, 1998, 1999, 2024], концептуальному осмыслению им пушкинского наследия [Бем, 2001], [Бочаров, 1999], [Викторович, 2018, 2024] либо творческому взаимодействию [Степанян-Румянцева, 2020]. Что именно и как было прочитано Достоевским в 1830-е, до начала писательского творчества, — задача нашего исследования. Соседство имен в данном случае обусловлено читательскими предпочтениями юного Достоевского, что зафиксировано в мемуарах младшего брата писателя.

«Пушкин тогда был еще современник...»

Андрей Михайлович Достоевский, характеризуя круг чтения старших братьев, вспоминал:

> Вообще брат Федя более читал сочинения исторические, серьезные, а также и попадавшиеся романы. Брат же Михаил любил поэзию и сам пописывал стихи, бывши в старшем классе пансиона (чем брат Федор не занимался). Но на Пушкине они мирились, и оба, кажется, и тогда чуть не всего знали наизусть, конечно, только то, что попадалось им в руки, так как полного собрания сочинений Пушкина тогда еще не было. Надо припомнить, что Пушкин тогда был еще современник. Об нем, как о современном поэте, мало говорилось еще с кафедры; произведения его еще не заучивались наизусть по требованию преподавателей. Авторитетность Пушкина, как поэта, была тогда менее авторитетности Жуковского даже между преподавателями словесности; она была менее и во мнении наших родителей, что вызывало неоднократные горячие протесты со стороны обоих братьев. Помню, что братья как-то одновременно выучили наизусть два стихотворения: старший брат «Графа Габсбургского»[1], а брат

[1] Знакомство братьев Достоевских с балладами В.А. Жуковского могло произойти по изданию: Баллады и повѣсти В.А. Жуковскаго. [Въ 2 ч.] Санктпетербургъ: Въ военной типографіи Главнаго штаба Его Императорскаго Величества, 1831. Жуковский, как любимый поэт родителей, несомненно, присутствовал в домашней библиотеке Достоевских: Андрей Михайлович отмечает, что вслух читались не только его стихотворения, но и «переводные статьи в прозе» [Воспоминания, 1930, с. 69]. Скорее всего, это был альманах Жуковского «Собиратель», вышедший в 1829 году в двух частях. Наряду со своими оригинальными произведениями, автор помещал здесь переводы прозаических фрагментов: «Взгляд на мир и на человека» неизвестного французского автора, «Смерть Адама» из собрания еврейских сказаний И. Г. Гердера, «Человек» и «Природа, преобразованная человеком» Бюффона, «Общество человеческое, преобразованное христианством» Ф.-Х.-А. Гассе и др. Учитывая религиозно-философскую и дидактическую направленность переводных статей Жуковского, выбор их для чтения в семье Достоевских был однозначно неслучаен.

Федор, как бы в параллель тому, — «Смерть Олега»[2] [Воспоминания, 1930, с. 69–70].

Исследователи отмечали влияние переводной баллады В.А. Жуковского на «Песнь о вещем Олеге» А.С. Пушкина [Лебедева, 2008, с. 366], а также то обстоятельство, что «соседство этой баллады с “Песнью...” оказалось зафиксированным в достаточно обыденном читательском сознании» [Немзер, 1987, с. 225]. Как яркий пример приводится эпизод с «параллельным» чтением произведений Жуковского и Пушкина братьями Достоевскими. Стоит подчеркнуть, что «соседство» двух баллад возникло в особой среде — в семье будущего писателя, где чтение, и в первую очередь совместное, — это одна из фундаментальных семейных традиций. Детям памятны не столько вечера, проведенные за книгой Карамзина, Пушкина, Лажечникова, сколько сопровождавшие это чтение рассуждения родителей [Воспоминания, 1930, с. 69], которые, несомненно, пробуждали мысль и могли натолкнуть на упомянутый выше декламационный эксперимент со стихами Жуковского и Пушкина.

Попробуем предположить мотивы юного Достоевского, выбравшего в качестве «ответа» Жуковскому «Песнь о вещем Олеге» Пушкина. Комментаторы Полного собрания сочинений В.А. Жуковского обращают внимание на ряд реминисценций, метрику и строфику в пушкинском стихотворении, близкие балладе Жуковского. В обоих произведениях основой сюжета становится летописное сказание. Герой баллады Жуковского — австрийский граф Рудольф фон Габсбург (1218–1291), избранный императором Священной Римской империи в 1273 году и ставший родоначальником австрийской королевской династии Габсбургов. Источник сюжета баллады — сказание швейцарского летописца Эгидия Чуди (ум. в 1572 году) [Жуковский, 2008, т. 3, с. 364]. Предполагаемый источник «Песни о вещем Олеге» — «Летописецъ русской отъ пришествія Рурика до кончины царя Іоанна Васильевича», изданный Н. Львовым в 1792 году [Немировская, 1949]. В семье Достоевских

[2] Впервые «Песнь о вещем Олеге» была опубликована в 1824 году в альманахе: Сѣверные цвѣты на 1825 годъ, собранные Барономъ Дельвигомъ, изданы Иваномъ Слѣнинымъ. Санктпетербургъ. Въ типографіи Департамента народнаго просвѣщенія. [1825]. С. 253–257. Ф.М. Достоевский, предположительно, мог познакомиться с ней в более позднем издании: Стихотворенія Александра Пушкина. Первая часть. Санктпетербургъ. Въ типографіи Департамента народнаго просвѣщенія. 1829. С. 145–150.

сюжет о князе Олеге дети знали, конечно же, благодаря «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина.

Жуковский выступает переводчиком с немецкого языка на русский легендарного предания европейской истории, расставляя свои нравственно-идеологические акценты. Пушкин в «Песни о вещем Олеге» тоже своего рода переводчик — европейской балладной традиции на русскую историко-национальную почву. Можно сказать, здесь имеет место продолжение состязания Жуковского и Пушкина, которое в свое время ознаменовалось известным признанием «Победителю ученику от побежденного учителя». Предпринятая братьями Достоевскими поэтическая дуэль должна была утвердить и закрепить эту победу.

Еще одним чрезвычайно важным фактором в поэтическом выборе юного Достоевского могла стать историкоцентричность домашнего образования и воспитания. В «Дневнике писателя» 1873 года (главка «Одна из современных фальшей») Достоевский вспоминает:

> Я происходил из семейства русского и благочестивого. С тех пор как я себя помню, я помню любовь ко мне родителей. Мы в семействе нашем знали Евангелие чуть не с первого детства. Мне было всего лишь десять лет, когда я уже знал почти все главные эпизоды русской истории из Карамзина, которого вслух по вечерам нам читал отец. Каждый раз посещение Кремля и соборов московских было для меня чем-то торжественным [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 134].

Любовь к отечеству в семье Михаила Андреевича и Марии Федоровны Достоевских, как видим, была одной из необходимых добродетелей в деле воспитания детей. «История государства Российского» Карамзина при этом — настольная книга, и, по воспоминанию А.М. Достоевского, в семье «читались по преимуществу произведения исторические», среди которых, помимо Карамзина, — биография М.В. Ломоносова, написанная Ксенофонтом Полевым и опубликованная в 1836 году, из художественных произведений — «Юрий Милославский» М.Н. Загоскина (1829), «Ледяной дом» И.И. Лажечникова (1835), «Стрельцы» К.П. Масальского (1832). Обращает на себя внимание то обстоятельство, что в круге семейного чтения Достоевских — литературные новинки. Многотомное издание «Истории государства Российского» — это свой, домашний

экземпляр, по воспоминаниям А.М. Достоевского, который также отмечает: брат Федор перечитывал Карамзина постоянно, «когда не было чего-либо новенького» [Воспоминания, 1930, с. 69][3].

В этом контексте отстаивание звания Пушкина как первого русского поэта современности юным Достоевским становится понятным: перед нами русская баллада с национальным историческим персонажем и исключительно национальным пониманием трагической коллизии «человек и судьба» [Журавлева, 1970, с. 90–100]. Возвращаясь к статье Достоевского «Одна из современных фальшей», стоит отметить, что автобиографические отступления о «семействе русском и благочестивом» в ней стали антитезой к текущей, современной писателю ситуации, когда

> с самого первого детства своего <...> дети встречали в семействах своих один лишь цинизм, высокомерное и равнодушное (большею частию) отрицание; <...> слово «отечество» произносилось перед ними не иначе как с насмешливой складкой, <...> к делу России все воспитывавшие их относились с презрением или равнодушием; <...> великодушнейшие из отцов и воспитателей их твердили им лишь об идеях «общечеловеческих» [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 134–135].

Карамзин, Пушкин в семейной библиотеке Достоевских — это прививка патриотизма. Мы видим, что в детские годы чтение Пушкина стало тем «сильным впечатлением», из которого впоследствии выросли важнейшие идеи творчества Достоевского-публициста.

Не последнюю роль в декламационном поединке братьев Достоевских играла, как нам представляется, и поэтическая сторона произведений Жуковского и Пушкина.

О.Б. Лебедева, комментатор баллады «Граф Гапсбургский» в Полном собрании сочинений В.А. Жуковского, пишет о строфе «Не мне управлять песнопевца душой ~ При звуках воспрянув, пылает»: «Мотивы и образы этой строфы оказали влияние на 13-ю строфу незаконченной поэмы А.С. Пушкина “Езерский”, а также на первую импровизацию итальянца в повести “Египетские ночи” (“Зачем

[3] Роль истории в жизни и творчестве Достоевского подробно рассматривается в работе: [Подосокорский, 2024а].

крутится ветр в овраге...")» [Жуковский, 1999– , т. 3, с. 368]. Это, несомненно, так. Однако ближайшим идейным отголоском стихов Жуковского становится, на наш взгляд, «ответ» Пушкина в «Песни о вещем Олеге», и сопоставление фрагментов позволяет услышать новый поэтический язык, который, по-видимому, также стал веским аргументом юного Достоевского в пользу первенства Пушкина:

Граф Гапсбургский:
Не мне управлять песнопевца душой
(Певцу отвечает властитель);
Он высшую силу признал над собой;
Минута ему повелитель...
[Жуковский, 1999–, т. 3, с. 139].

Песнь о вещем Олеге:
Волхвы не боятся могучих владык,
А княжеский дар им не нужен;
Правдив и свободен их вещий язык,
И с волей небесною дружен
[Пушкин, 1977–1979, т. 2, с. 100].

Мы слышим полное совпадение метрики, чередующихся мужских и женских рифм, перекрестной рифмовки. Хотя дальше, заметим, поэты неизбежно расходятся: Жуковский пишет, как и в оригинале Шиллера, десятистишиями с последующей смежной и опоясывающей рифмовкой, в то время как Пушкин ограничивается шестистишиями, заключенными смежной рифмой. Главное, что на смену старомодной велеречивости Жуковского пришел лаконичный и емкий пушкинский слог, за которым — особые, новые для литературы характеры — не пассивного, а активного залога, если можно так выразиться: вместо «минута ему повелитель» — «вещий язык <...> с волей небесною дружен». Романтической идеализации правителя у Жуковского противостоит пафос сильной личности у Пушкина, в равной мере явленной в образах волхва и князя. Они предвещают «фантастический реализм» характеров Достоевского. Будущий писатель как читатель и чтец, можно предположить, откликнулся на нечто соприродное себе. Недаром А.М. Достоевский не раз отмечал «пылкость братнина характера»: «брат Федор был слишком горяч, энергично отстаивал свои убеждения и вообще был довольно резок на слова» [Воспоминания, 1930, с. 71]. Думается, что и устная декламация юного Достоевского отличалась уже той «напряженной восторженностью» (говоря словами Н.Н. Страхова), о которой вспоминали слушатели пушкинского «Пророка» в его исполнении на литературных вечерах 1880 года, в частности на Пушкинских торжествах в Москве. С.А. Венгеров так передает свое впечатление от услышанного: «Достоевский не имеет себе равного как чтеца. <...> когда читал Достоевский, слушатель <...> совершенно

терял свое “я”. <...> По разным поводам высказывался Достоевский о Пушкине и всякий раз чувствовалось то проникновение, то знание поэта, которое дается постоянным душевным общением с писателем» [Венгеров, 1915, с. 2]. Это общение началось, как мы видим, еще в ранние годы с тех «сильных впечатлений» читателя, которые формировали личность и творчество Достоевского.

Из прозы, читавшейся вслух на семейных вечерах Достоевских, это могли быть два издания: Повѣсти покойнаго Ивана Петровича Бѣлкина, изданныя А.П. Санктпетербургъ. Печатано в Типографiи Плюшара. 1831, а также: Повѣсти, изданныя Александромъ Пушкинымъ. Санктпетербург, печатано въ Типографiи Х. Гинце, 1834. Сюда, кроме «Повестей Белкина», были включены «Две главы исторического романа: 1. Ассамблея при Петре I. 2. Обед у русского боярина» и повесть «Пиковая дама». Скорее всего, в домашней библиотеке Достоевских было издание 1831 года. Именно оно появляется потом в первом романе «Бедные люди»: его Варенька Доброселова посылает Макару Девушкину:

> Федора мне достала книжку — «Повести Белкина», которую вам посылаю, если захотите читать. Пожалуйста, только не запачкайте и не задержите: книга чужая; это Пушкина сочинение. Два года тому назад мы читали эти повести вместе с матушкой, и теперь мне так грустно было их перечитывать [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 55].

На автобиографичность этого эпизода указывает упоминание Варенькой чтения «Повестей Белкина» с матушкой, что отсылает нас к традиции семейных чтений у Достоевских. Г.М. Фридлендер, комментируя роман «Бедные люди» в 30-томном Полном собрании сочинений Ф.М. Достоевского, отмечает то живое воздействие, которое оказала на бедного чиновника Макара Алексеевича повесть «Станционный смотритель»: «гуманизм Пушкина и его глубокое участие к Самсону Вырину находят в душе Девушкина благодарный отзвук» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 470]. Но это только одна сторона гения Пушкина, пленившего героя. Макара Алексеевича приводит в изумление и восторг художественное мастерство автора повести:

> И наконец, вот отчего еще я полюбил вашу книжку: иное творение, какое там ни есть, читаешь-читаешь, иной раз хоть тресни — так хитро, что как будто бы его и не понимаешь. Я, например, — я туп,

> я от природы моей туп, так я не могу слишком важных сочинений читать; а это читаешь, — словно сам написал, точно это, примерно говоря, мое собственное сердце, какое уж оно там ни есть, взял его, людям выворотил изнанкой, да и описал все подробно — вот как! Да и дело-то простое, Бог мой; да чего! право, и я так же бы написал; отчего же бы и не написал? Ведь я то же самое чувствую, вот совершенно так, как и в книжке, да я и сам в таких же положениях подчас находился, как, примерно сказать, этот Самсон-то Вырин, бедняга. Да и сколько между нами-то ходит Самсонов Выриных, таких же горемык сердечных! [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 59].

Высшая похвала поэту от читателя — «словно сам написал». А.М. Достоевский, вспоминая семейные чтения, говорит: «Все эти произведения остались у меня в памяти не по одному названию, а потому, что чтения эти часто прерывались рассуждениями родителей, которые и были мне более памятны» [Воспоминания, 1930, с. 69]. Вполне возможно, что в оценках Макара Алексеевича Девушкина в адрес Пушкина звучат воспоминания Достоевского о размышлениях родителей по поводу прочитанных «Повестей Белкина».

В дебютном романе «Бедные люди», помимо прямых параллелей с пушкинскими героями и сюжетными ситуациями, присутствует, как нам представляется, еще одна чисто автобиографическая деталь «личных взаимоотношений» Достоевского с Пушкиным, которого братья Михаил и Федор буквально ставили на пьедестал, вплоть до того, что, если бы не траур по маменьке Марии Федоровне, скончавшейся в одно время с поэтом, они готовы были носить траур по Пушкину [Воспоминания, 1930, с. 78–79]. Варенька, подробно описывая свое недавнее прошлое, вспоминает, как решила сделать подарок на день рождения соседа, студента Покровского, — собрание сочинений Пушкина в 11 томах, вышедшее уже после смерти поэта, в 1838–1841 годах[4]. В деталях воссозданная сцена покупки книг у букинистов в Гостином дворе, торговля с купцом, уступившем-таки Вареньке собрание сочинений за 32 с полтиною рубля серебром, не оставляет сомнений в том, что это личный опыт самого Достоевского, горячего поклонника Пушкина.

Есть еще один источник знакомства будущего писателя с Пушкиным. В мемуарах А.М. Достоевского читаем:

[4] Сочиненія Александра Пушкина. [11 томовъ.] Санктпетербургъ, въ Типографіи Экспедиціи заготовленія государственныхъ бумагъ; Типографія И. Глазунова и Ко, 1838–1841.

> Появлялись в нашем доме и книжки издававшейся в то время «Библиотеки для Чтения». Как теперь помню эти книжки, менявшие ежемесячно цвет своих обложек, на которых изображался загнутый верхний уголок с именами литераторов, поместивших статьи в этой книжке. Эти книги уже были исключительным достоянием братьев. Родители их не читали [Воспоминания, 1930, с. 69].

Если предположить, что семейную библиотеку собирал отец, Михаил Андреевич Достоевский, то, по-видимому, «Библиотека для чтения», как не заслуживающая внимания родителей, появилась в московской квартире Достоевских на Божедомке из частного пансиона Леонтия Ивановича Чермака, куда братья Михаил и Федор поступили в 1834 году. Это косвенно подтверждает в своих воспоминаниях А.М. Достоевский: старшие братья, приезжая на выходные домой, часто «садились за свои ломберные столы и предавались чтению; так же проводилось и воскресенье. <...> книг для чтения привозилось достаточно, так что братья постоянно проводили домашнее время за чтением» [Воспоминания, 1930, с. 68]. Именно в «Библиотеке для чтения» О.И. Сенковского, выходившей с 1834 года, печатались произведения Пушкина, с которыми мог познакомиться Достоевский. В первом томе было напечатано стихотворение «Гусар», во втором — «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях», баллады «Будрыс и его сыновья» и «Воевода», повесть «Пиковая дама», в третьем томе помещено стихотворение «Красавица», в пятом — «Подражания древним», в шестом — «Элегия» 1830 года, в седьмом — отцензурованное Николаем I вступление к «Медному всаднику», названное «Петербург. Отрывок из поэмы» («На берегу пустынных волн...») и повесть «Кирджали». В следующем 1835 году «Библиотека для чтения» публикует «Сербскую песню», «Песни западных славян», «Сказку о Золотом петушке» и «Сказку о рыбаке и рыбке».

Вполне возможно, что из пансиона братья Достоевские привозили домой и отдельные издания произведений Пушкина, однако «Библиотеку для чтения» мы выделим как основной источник знакомства Достоевского с творчеством Пушкина. Есть свидетельство старшего брата М.М. Достоевского о значении журнала Барона Брамбеуса — Осипа Сенковского — для юных читателей:

> Мы помнимъ, тому уже очень давно, когда мы всѣ были, кто еще очень молодъ, а кто моложе, мы помнимъ, съ какимъ нетерпѣніемъ, бывало, ожидали выхода каждой изъ ея книжекъ. А какъ бывало восхищались ея стихотвореніями![5]

А.М. Достоевский вспоминает, что старшие братья знали почти всё из Пушкина наизусть, отмечая при этом поэтическую натуру Михаила и склонность к серьезным историческим произведениям Федора. Думается, что из напечатанного в «Библиотеке для чтения» будущий писатель выделял для себя в первую очередь произведения Пушкина, обращенные к отечественной и европейской истории. Ведь для зрелого Достоевского более важен станет именно Пушкин-историограф, Пушкин-выразитель национальных начал в русской литературе.

Если проследить присутствие Пушкина в произведениях Достоевского, то это будет выглядеть как стремительная геометрическая прогрессия. Удивительно, что в тот ранний период творчества, когда Пушкин для Достоевского — идеал, а в писательском ученичестве еще и наставник, ориентир, обращение к его творчеству носит эпизодический характер, на уровне скупых цитат или редких упоминаний имени поэта, если не считать первый роман «Бедные люди», где «Станционный смотритель» становится сюжетной канвой.

Осмысление Пушкина приходит к Достоевскому со временем, что ярко демонстрирует роман «Белые ночи», вернее, его первоначальный журнальный вариант 1848 года и публикация 1860 года в собрании сочинений. В монолог Мечтателя Достоевский при позднейшей переработке включает целый калейдоскоп читательских — и не только — впечатлений, ставших пищей для ума и сердца главного героя. В первой публикации романа в «Отечественных записках» нет следующего текста:

> Вы спросите, может быть, о чем он мечтает? К чему это спрашивать! да обо всем... об роли поэта, сначала не признанного, а потом увенчанного; о дружбе с Гофманом; Варфоломеевская ночь, Диана Вернон, геройская роль при взятии Казани Иваном Васильевичем, Клара Мовбрай, Евфия Денс, собор прелатов и Гус перед ними,

[5] Петербургскій телеграфъ. Сигналы литературные. Статья М. Достоевскаго // Пантеонъ и репертуаръ русской сцены издаваемый Ѳедоромъ Кони. СПб., 1848. Томъ III. Май. Книжка пятая. С. 73–74.

> восстание мертвецов в «Роберте» (помните музыку? кладбищем пахнет!), Минна и Бренда, сражение при Березине, чтение поэмы у графини В–й-Д–й, Дантон, Клеопатра e i suoi amanti[6], домик в Коломне, свой уголок, а подле милое создание, которое слушает вас в зимний вечер, раскрыв ротик и глазки, как слушаете вы теперь меня, мой маленький ангельчик... [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 116].

Обращает на себя внимание определенная закономерность в перечне имен и событий. Тематически они в основном группируются на исторические и литературные. Один из исторических источников для юного Достоевского — Карамзин[7], труд которого читали вслух родители на семейных вечерах, два других источника — литературные. Это любимые Достоевским Вальтер Скотт и Пушкин, авторы из его детской библиотеки. «Домик в Коломне» мог быть прочитан Достоевским по прижизненному изданию Пушкина: Поэмы и повѣсти Александра Пушкина. Часть вторая. Санктпетербургъ. Печатано въ Военной типографіи. 1835. С. 163–181. С упомянутой в монологе Мечтателя повестью «Египетские ночи» Достоевский познакомился уже будучи в Инженерном училище в Петербурге, поскольку произведение было опубликовано после смерти Пушкина в 1837 году[8].

Достоевский приводит в этом монологе преимущественно женские имена из романов Вальтера Скотта, и это не случайно: у «шотландского чародея» нередко именно женские персонажи

---

[6] «Клеопатра e i suoi amanti» — незакавыченная цитата из «Египетских ночей», незавершенной повести Пушкина, которую Достоевский ценил чрезвычайно высоко [Достоевский, 1972–1990, т. 19, с. 132–138].

[7] О том, как реализовалось «детское чтение» Карамзина в творчестве Достоевского см.: [Подосокорский, 2024b].

[8] Современникъ, литературный журналъ А.С. Пушкина, изданный по смерти его, въ пользу его семейства кн. П.А. Вяземскимъ, В.А. Жуковскимъ, А.А. Краевскимъ, кн. В.Ѳ. Одоевскимъ и П.А. Плетневымъ. Томъ осьмой. Санктпетербургъ. Въ Гуттенберговой типографіи. 1837. С. 5–24. Комментаторы Полного собрания сочинений в 30 томах считают, что Достоевскому текст повести «Египетские ночи» был известен по более позднему Собранию сочинений Пушкина под редакцией П.В. Анненкова 1855 года (т. 5, с. 459–472) [Достоевский, 1972–1990, т. 19, с. 301]. Следует отметить, что Достоевский читал повесть Пушкина только с одной стихотворной вставкой — именно той, что посвящена Клеопатре, в авторской редакции 1828 года. Ставшая привычной для нас первая стихотворная импровизация итальянца «Поэт идет — открыты вежды…» во второй главе публиковалась редакторами позднейших собраний сочинений Пушкина и Достоевскому была не известна: [Пушкин, 1924, с. 747]. Окончательный вариант этой импровизации, напечатанный, в частности, в десятитомном Полном собрании сочинений Пушкина (1977–1979), — это гипотетическая реконструкция, предложенная С.М. Бонди в книге: [Бонди, 1931, с. 196–197].

оказываются в центре повествования, являя собой образец верности, самоотвержения, человеческого достоинства. Неожиданно, на первый взгляд, в этом ряду оказывается царица Клеопатра. Героини Вальтера Скотта и Пушкина — то самое «сильное впечатление» юного читателя Достоевского. Клеопатра в пушкинской интерпретации — это, несомненно, предтеча женщин-инфернальниц Достоевского, и в первую очередь Настасьи Филипповны в романе «Идиот» (см.: [Касаткина, 1998][9]). Заметим, что соседство Вальтера Скотта и Пушкина в пределах одного текста встречается не раз. Настенька с бабушкой читает присланные жильцом книги Вальтера Скотта и Пушкина — [Достоевский, 1972–1999, т. 2, с. 122].

Исследователи отмечали важную роль «петербургских» поэм Пушкина в романе «Белые ночи»: «И обстановка действия повести, и образы ее героев овеяны поэтической атмосферой романтической лирики, а также пушкинских поэм о Петербурге — “Домика в Коломне” и “Медного всадника”. Впервые возникающее у Достоевского в “Петербургской летописи” и “Белых ночах” философско-историческое осмысление темы Петербурга, созданный писателем образ одинокого интеллигентного героя, чувствующего себя чужим и заброшенным в большом шумном городе, его скромные мечты о тихом “своем уголке”, рассказ Настеньки о жизни в доме бабушки, обращение к теме “белых ночей” для характеристики “призрачного” Петербурга, описания его каналов — места встреч Настеньки и Мечтателя, — всё это также овеяно поэтической атмосферой пушкинских поэм» [Достоевский, 1988–1996, т. 2, с. 559].

Следует отметить, что у Достоевского была возможность познакомиться только с цензурным вариантом «Медного всадника», где отсутствуют, в частности, мечты Евгения в начале поэмы:

Евгений тут вздохнул сердечно
И размечтался, как поэт:

[9] Однако, как это свойственно художественному мышлению Достоевского, его героиня становится в кульминационный момент своей судьбы антиподом пушкинского образа, на что справедливо указывает исследователь: «Вот от себя — Клеопатры и бежит с ужасом Настасья Филипповна в объятия и под нож Рогожина. Она выбирает себя — закланного Агнца (как, наверно, помнят читатели, фамилия Настасьи Филипповны — Барашкова), она выбирает воскресение в смерти (Анастасия — “воскресшая”), готовая на любую искупительную жертву, лишь бы только вырваться из мира “Египетских ночей”, где, как, к несчастью, считают многие весьма квалифицированные читатели (А. Волынский, например), и есть ее настоящее место» [Касаткина, 1998, с. 21].

«Жениться? Мне? зачем же нет?
Оно и тяжело, конечно;
Но что ж, я молод и здоров,
Трудиться день и ночь готов;
Уж кое-как себе устрою
Приют смиренный и простой
И в нем Парашу успокою.
Пройдет, быть может, год-другой —
Местечко получу, Параше
Препоручу семейство наше
И воспитание ребят...
И станем жить, и так до гроба
Рука с рукой дойдем мы оба,
И внуки нас похоронят...»
[Пушкин, 1977–1979, т. 4, с. 278].

А.Л. Бем, называя Достоевского гениальным читателем Пушкина, отмечал главное свойство его творческого дара: «Достоевский, читая и перечитывая Пушкина, волнуясь и спеша, переживал в себе не только его отдельные образы, не только возбуждался его идейными темами, но и схватывал с полунамека всю глубину возможного развития только намеченных им положений. <...> исторического Пушкина вовсе и нет, а есть Пушкин неисчерпаемых возможностей, прозрачные воды гениальности которого скрывают такие глубины, заглянуть в которые помог нам равноценный ему по своей гениальности писатель. Здесь подлинно — гений гению весть подает!» [Бем, 2001, с. 44, 50].

Обращаясь к исключенному В.А. Жуковским фрагменту в «Медном всаднике», мы видим, насколько конгениально Достоевский реконструировал недостающий эпизод в своих произведениях. Невысказанные мечты о честном труде и тихих семейных радостях носит в себе Макар Девушкин; они тенью надежды предстают перед Мечтателем накануне личной катастрофы; князь Мышкин в знаменитой сцене говорит Настасье Филипповне: «Я вас... Настасья Филипповна... люблю. Я умру за вас, Настасья Филипповна. Я никому не позволю про вас слова сказать, Настасья Филипповна... Если мы будем бедны, я работать буду, Настасья Филипповна...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 138], чем вызывает смех присутствующих. Во всех случаях Достоевский показал глубочайшее проникновение

в сущность характера пушкинского героя, поразившего его в юные годы.

Возвращение к Пушкину при повторной публикации раннего романа говорит про усиливающееся с годами идейно-художественное влияние поэта на творчество Достоевского, переход от эмоционального восприятия к осмыслению места и роли Пушкина и в русской действительности, и в общечеловеческом контексте. Это происходило в русле целостного идейного становления Достоевского. Для него «драгоценные воспоминания детства» со временем наполнялись онтологическим смыслом как основа нравственного бытия человека.

«...Столько высоких и прекрасных впечатлений...»

Рядом с именем Пушкина в ряду детских читательских впечатлений Федора Михайловича стоит еще одно имя. Семейный биограф А.М. Достоевский пишет:

> В руках брата Феди я чаще всего видал Вальтер Скотта: «Квентина Дорварда»[10] и «Ваверлея»[11], у них были собственные экземпляры, и вот их-то он перечитывал неоднократно, несмотря на тяжелый и старинный перевод. Такому же чтению и перечитыванию подвергались и все произведения Пушкина [Воспоминания, 1930, с. 69].

Это соседство, эта параллель (Пушкин — Вальтер Скотт) в круге раннего чтения Достоевского неслучайны. Охватившая

[10] Кентень Дюрвардъ, или Шотландецъ при дворѣ Людовика XI. Историческій романъ Сира Вальтера Скотта. Переводъ А.И. Писарева. Ч. 1–4. Москва: Въ Типографіи Императорскаго Московскаго Театра, 1827 года. У содержателя А. Похорскаго. Биобиблиографический указатель фиксирует только один, указанный выше, перевод 1827 года [Вальтер Скотт, 1958, с. 45]. Однако «Северная пчела» сообщает своим читателям: «Извѣщаемъ господъ занимающихся переводами Романовъ Вальтера Скотта, что одинъ изъ лучшихъ его Романов Квантенъ Дурвардь, уже переведенъ на Русскій языкъ одною почтенною и образованною дамою, и поступилъ въ Печать. Съ удовольствіемъ извѣщаемъ, что это переводъ дамы, которая посвятила домашнія досуги на занятія Литературою: примѣръ похвальный и достойный подражанія. Русская Словесность понынѣ весьма мало привлекала нашихъ дамъ не только для занятій, но и для чтенія» (Северная пчела. 1827. № 4). Можно предположить, что речь идет о переводчице с английского А.Н. Дубельт, публиковавшейся под псевдонимом Анна Ситникова, в частности, в «Библиотеке для чтения». Еще один перевод «Квентина Дорварда» на русский язык тоже мог быть доступен Достоевскому: Квентинъ Дорвардъ. Съ послѣдующими примечаніями и прибавленіями автора. Переводъ съ англійскаго Крейчера. Санктпетербургъ, в Типографіи Жернакова, 1835.

[11] Веверлей, или Шестьдесятъ лѣтъ назадъ. Сочиненіе Сира Валтера Скотта. Москва: Въ Типографіи Императорскаго Московскаго Театра, 1827 года. У содержателя Н. Степанова.

читающую публику 1820-х – 1830-х годах мода на Вальтера Скотта не миновала и Пушкина, и его младшего современника Достоевского. «Шотландский чародей» дал Пушкину сюжетные коллизии, например, по наблюдению Д.П. Якубовича, для «Повестей Белкина» [Якубович, 1926] и структуру исторического романа [Якубович, 1939]. Для Достоевского романы Вальтера Скотта стали источником духовно-нравственного воздействия, о чем он вспоминает в письме Н.Л. Озмидову 18 августа 1880 года:

> 12-ти лет я в деревне, во время вакаций, прочел всего Вальтер-Скотта, и пусть я развил в себе фантазию и впечатлительность, но зато я направил ее в хорошую сторону и не направил на дурную, тем более, что захватил с собой в жизнь из этого чтения столько прекрасных и высоких впечатлений, что, конечно, они составили в душе моей большую силу для борьбы с впечатлениями соблазнительными, страстными и растлевающими. <...> Вальтер-Скотт <...> имеет высокое воспитательное значение [Достоевский, 1972–1990, т. 30_1, с. 212].

В этом автобиографическом признании Достоевский говорит о двояком эффекте книг Вальтера Скотта: с одной стороны, — это развитие «фантазии и впечатлительности», направленных потом на собственное литературное творчество[12], а с другой, — стойкая прививка «прекрасных и высоких впечатлений» на всю последующую жизнь, когда Вальтер Скотт — наставник и воспитатель, заветы которого, наряду с родительскими, дают силы противостоять соблазнам жизни. А.С. Долинин, комментируя оценку Достоевским романов Вальтера Скотта, пишет: «Достоевский имеет в виду одну присущую только им особенность, на которую обратили внимание современники и которой столь гордился сам Автор “Уэверли”, — их, так сказать, безупречную нравственность» [Долинин, 1988, с. 150]. Добавим, что не последнюю роль в любви к «уэверлеевым романам» Достоевского, склонного, как мы помним, к чтению серьезному,

[12] Показательны в этом отношении явно автобиографические воспоминания в фельетоне 1861 года «Петербургские сновидения в стихах и в прозе»: «Прежде в юношеской фантазии моей я любил воображать себя иногда то Периклом, то Марием, то христианином из времен Нерона, то рыцарем на турнире, то Эдуардом Гляндeнингом из романа “Монастырь” Вальтер Скотта, и проч., и проч. И чего я не перемечтал в моем юношестве, чего не пережил всем сердцем, всей душою моей в золотых и воспаленных грезах, точно от опиума. Не было минут в моей жизни полнее, святее и чище» [Достоевский, 1972–1990, т. 19, с. 70].

сыграла их идейная направленность как романов исторических: «В. Скоттъ <...> есть выразитель <...> силы, зиждущей внутри, хранящей и соблюдающей. Это неизмѣнная вѣра в свое великое протекшее; это безконечная любовь къ нему, доходящая до благоговѣнія»[13]. Впоследствии сам Достоевский, перечисляя «прекрасное в веке», так охарактеризует эту сторону творчества великого шотландца: «Вальтер Скотт не легитимист, а осмысленное, высшее сердечное примирение после ненависти к прошлому» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 133].

Какие издания романов Вальтера Скотта могли быть доступны Достоевскому в 1830-е годы, в частности летом 1834 года во время каникул в Даровом? В силу чрезвычайной популярности произведения Вальтера Скотта активно переводились в Европе и в России еще при жизни писателя, скончавшегося в 1832 году, когда и начинается «даровской» период жизни Достоевского [Вальтер Скотт, 1958]. Русские переводы большинства его романов и прозаические переложения поэм появились уже в 1820-е годы, поэтому «весь Вальтер Скотт» в воспоминаниях Достоевского — это не преувеличение, а данность, ограниченная лишь возможностями семьи по части приобретения книг. Хотя, как мы говорили выше, книги с 1834 года Михаил и Федор Достоевские привозили домой из пансиона Чермака. С ретроспективной точки зрения (упоминание и творческое осмысление в произведениях), в 1830-е годы Федор Михайлович, кроме «Квентина Дорварда» и «Уэверли», мог прочитать романы «Айвенго», «Властитель островов», «Гай Мэннеринг», «Кенильворт», «Ламмермурская невеста», «Монастырь», «Пират», «Пуритане», «Роб Рой», «Сент-Ронанские воды», «Эдинбургская темница».

А.М. Достоевский отмечает «тяжелый и старинный перевод» романов Вальтера Скотта. Речь, несомненно, идет о русских переводах, но не с английского, а с французского языка. Именно Франция в лице переводчика О.-Ж.-Б. Дефоконпре станет первооткрывателем Вальтера Скотта не только для европейского и русского читателя, но и для английского: романы были наполнены шотландским диалектом, малопонятным для англичан. Д.П. Якубович однозначно относит доступные Достоевскому романы «Ивангое»

[13] Шевыревъ С. Взглядъ русскаго на современное образованіе Европы // Москвитянинъ. 1841. Часть I. №1. С. 236.

(1826), «Веверлей» (1827), «Кентень Дюрвард» (1827), «Монастырь» (1829) к переводам с французского языка [Якубович, 1930, с. 165–167]. Критики не преминули оценить «достоинства» этих переводов, преимущественно московских: «Московскіе Гг. Переводчики Романовъ не очень усильно старались ознакомить с нимъ <Вальтером Скоттом> нашихъ Русскихъ читателей. Участь сего знаменитаго Писателя въ рукахъ сихъ Гг. Переводчиковъ достойна сожалѣнія: они <...> переводили его по Лексикону съ Французскаго, т. е. какъ попало, не вникая ни въ духъ его сочиненій, ни въ слогъ даже Французскихъ переводовъ <...>»[14]

Что представлял собой дважды переведенный Вальтер Скотт, прочитанный Достоевским, можно проследить на примере первого романа знаменитого шотландца — «Уэверли», который по-русски был напечатан в 1827 году. «Северная пчела» на первой своей странице помещает объявление о книжной новинке: «*Веверлей, или шестьдесятъ лѣтъ назадъ; С.В. Скотта.* М., въ типогр. Императорскаго Московскаго Театра у Н. Степанова. 1827 г. въ 8 д. л., 4 части: 214, 194, 185 и 180 стр. {Продается въ книжной лавкѣ П.П. Глазунова по 12 р.}.

Вотъ и еще переводъ одного изъ лучшихъ произведеній пера Шотландскаго Барда, и переводъ довольно хорошій. Во 2-й части на стр. 63 и 147 приложенные стихи, заслуживаютъ вниманіе своею легкостію и силою выраженія; жаль только, что они лишены риѳмъ, столь украшающихъ лирическую Поэзію. — Проза довольно плавна и не богата барбаризмами, коими наполняются нѣкоторые изъ нашихъ *современныхъ* Поэмъ и Журналовъ. *Рдкп»*[15].

Одним из достоинств русского перевода редакция называет минимум варваризмов, в данном случае старошотландского диалекта, активное присутствие которого в романах Вальтера Скотта, по замыслу автора, и призвано было составить их национальный колорит.

Особенностью французского перевода романа «Уэверли» стала адаптация многосложного языка Вальтера Скотта к легкой и непринужденной французской речи: упрощался синтаксис, исключались авторские примечания и малопонятные диалектизмы,

[14] Сынъ Отечества, журналъ литературы, политики и современной исторіи, издаваемый Николаемъ Гречемъ и Ѳаддеемъ Булгаринымъ. Часть сто тринадцатая. Санктпетербургъ, в Типографіи Н. Греча. 1827. С. 66–67.

[15] Съверная Пчела, 1827. № 120 (6 октября). С. 1.

давался вольный перевод поэтических текстов ради сохранения рифмы. Сопоставление текста оригинала, французского и последующего русского перевода романа однозначно говорит о том, что Достоевский познакомился в детстве с добросовестно изложенной по-русски французской интерпретацией Вальтера Скотта. Первым доказательством становится само название романа и прочие имена собственные, встречающиеся в тексте: Эдуард Веверлей, барон Козьма Комин Бредвардин, Давид Джеллатрей и т. п. — явные фонетические признаки усвоения французским языком английских Эдвард Уэверли (Edward Waverley), барон Козмо Комин Брэдуордин (Cosmo Comyne Bradwardine), Дэвид Геллатли (David Gellatley), перенесённых на русскую почву.

Приведем ряд параллельных примеров из главы IX первой части, чтобы наглядно представить, в каком виде до юного Достоевского дошел Вальтер Скотт.

Вот описание замка барона Брэдуордина.

Эдинбургское издание романа «Уэверли» (1815):

> Placed in the middle of the terrace, between a sashed-door opening from the house and the central flight of steps, a huge animal of the same species supported on his head and fore paws a sun-dial of large circumference, inscribed with more diagrams than Edward's mathematics enabled him to decypher. (Помещенное посреди террасы между створчатой дверью, ведущей из дома, и центральной лестницей, огромное животное того же вида поддерживало на голове и в передних лапах солнечные часы большой окружности, испещренные бóльшим количеством диаграмм, чем математика Эдварда позволила ему расшифровать.)[16]

Парижское издание в переводе Дефоконпре (1826):

[16] [Scott Walter]. Waverley; or 'tis sixty years since. In three volumes. Fifth edition. Vol. I. Edinburg. Printed by James Ballantyne and Co. 1815. P. 114. Подстрочный перевод автора статьи. Полный художественный перевод романа выполнен И.А. Лихачевым для 20-томного Собрания сочинений Вальтера Скотта: «Посреди террасы, между застекленной дверью дома и центральной лестницей, стоял огромный зверь той же породы, подпиравший головой и передними лапами широкие солнечные часы, покрытые таким хитросплетением геометрических линий и фигур, что их не могли истолковать скромные математические способности Уэверли» [Скотт, 1960, т. 1, с. 120].

Il y en avoit un sur la terrasse vis-à-vis de la porte du château et de l'escalier du milieu, qui soutenoit avec sa gueule et avec l'une de ses pattes un énorme cadran solaire chargé de plus de figures de mathématiques qu'Edouard n'en put déchiffrer. (На террасе напротив ворот замка и средней лестницы был и такой, который поддерживал мордой и одной из своих лап огромные солнечные часы, заполненные бóльшим количеством математических цифр, чем Эдуард смог расшифровать.)[17]

Русский перевод 1827 года:

одинъ помѣщенъ былъ на террасѣ противъ двери замка и средней лѣстницы поддерживая одною лапою огромные солнечные часы съ математическими изображеніями, коихъ Эдуардъ не могъ разобрать[18].

Далее следует характеристика домашнего юродивого и портрет мажордома.

Английский текст:

A strange guide this, thought Edward, and not much unlike one of Shakespeare's roynish clowns. I am not over prudent to trust to his pilotage; but wiser men have been led by fools. By this time he reached the bottom of the alley, where, turning short on a little parterre of flowers, shrouded from the east and north by a close yew hedge, he found an old man at work without his coat, whose appearance hovered between that of an upper servant and gardener; his red nose and ruffled shirt belonging to the former profession; his hale and sunburnt visage, with his green apron, appearing to indicate

"Old Adam's likeness, set to dress this garden"[19].

(— Странный проводник, подумал Эдвард, — и мало чем отличается от одного из шекспировских убогих шутов. Я не слишком

[17] Waverley, ou il y a soixante ans, par sir Walter Scott; traduit de l'anglais par A. J. B. Defauconpret, traducteur des romans historiques de Sir Walter Scott, des romans américains de Cooper, etc. Paris, Charles Gosselin, libraire de son Altesse royale Monseigneur le duc de Bordeaux, rue Saint-Germain-des-Prés, no 9. M DCCC XXVI. Tome premier. P. 105. Современный перевод с французского С.А. Савостиной.

[18] Веверлей, или Шестьдесятъ лѣтъ назадъ. Сочиненіе Сира Валтера Скотта. С. 91–92.

[19] [Scott Walter]. Waverley; or 'tis sixty years since. P. 120.

благоразумен, доверяя ему вести себя, но и более мудрых людей вели дураки.

К этому времени он добрался до конца аллеи, где, свернув к небольшому цветочному партеру, окруженному с востока и севера невысокой тисовой изгородью, он увидел за работой старика без куртки, чей облик колебался между старшим слугой и садовником; его красный нос и рубашка с оборками свидетельствовали о принадлежности к первой профессии; его крепкое и загорелое лицо, вкупе с зеленым фартуком, казалось, указывало на то, что он,

«Наподобие ветхого Адама, призван украсить этот сад»[20].

Французский перевод:

J'ai un guide d'une nature bien extraordinaire, disoit le jeune militaire en lui-même; il ressemble assez aux paysans bouffons de Shakspeare: j'ai peut-être tort de suivre ses traces; mais que de sages se sont laissés conduire par des fous! Ils arrivèrent au bout de l'allée; et après avoir fait un petit détour, ils entrèrent dans le parterre, protégé contre le vent du nord par une épaisse haie d'ifs. Edouard y trouva un vieillard occupé à bêcher la terre; il avoit quitté son habit, et l'on ne pouvoit dire, à sa mise, à sa tournure, si c'étoit un officier du château, ou simplement un jardinier. Son teint hâlé annonçoit qu'il travailloit habituellement en plein air; mais son nez rubicond et bourgeonné indiquoit d'autres occupations; cependant son tablier près que usé démontroit

Qu'en digne fils d'Adam il cultivoit la terre[21].

(Мой проводник весьма необычного характера, сказал себе молодой военный; он очень похож на шутовских крестьян Шекспира: я, может быть, и ошибаюсь, идя вслед за ним; но сколько мудрецов позволили вести себя безумцам! Они дошли до конца аллеи и, сделав небольшой крюк, подошли к партеру, защищенному от северного ветра густой живой изгородью из тиса. Эдуард нашел там старика,

[20] В современной переводе И.А. Лихачева: «"Странный вожатый, — подумал Эдуард, — и порядком смахивающий на одного из жалких шутов Шекспира. Я поступаю не слишком благоразумно, доверяясь его руководству, но и людей поумнее меня водили дураки".

Между тем он спустился до конца аллеи, где, повернув к небольшому цветнику, защищенному с востока и с севера густой изгородью тиса, увидел старика, работавшего без верхней одежды. По внешности это был слуга не то высшего разряда, не то садовник. Красный нос и плоеная рубашка изобличали в нем представителя первой профессии, между тем как здоровое и загорелое лицо и зеленый фартук, видимо, говорили за то, что

Он, как Адам, возделывал свой сад» [Скотт, 1960, т. 1, с. 123].

[21] Waverley, ou il y a soixante ans, par sir Walter Scott. P. 109–110.

занятого копанием земли; он сбросил свою одежду, и нельзя было сказать по его походке и по тому, как он повернулся, был ли это старший слуга в замке или просто садовник. Его загорелый цвет лица говорил о том, что он обычно работает на свежем воздухе; но его румяный и цветущий нос указывал на другие занятия; однако его поношенный фартук демонстрирует

Что, как достойный сын Адама, он возделывает землю.)

Русское издание:

— У меня странный путеводитель, подумалъ Эдуардъ; онъ походитъ довольно на глупыхъ мужиковъ Шекспира. Мнѣ не надобно бы ходить за нимъ; но сколько дураковъ водятъ умныхъ! Они подошли къ концу аллеи и, сдѣлавъ маленькой обходъ, взошли въ партеръ, защищаемый отъ вѣтра тиссовымъ плетнемъ. Эдуардъ нашелъ тамъ старика, роющаго землю заступомъ; платье его было скинуто, и не льзя разобрать, служитель ли это за́мка, или просто садовникъ. Его загорѣлое лицо показывало, что онъ обыкновенно трудился на воздухѣ; но красный носъ открывалъ и другія упражнения[22].

Последний пример наиболее ярко показывает, какие содержательные и, как следствие, смысловые метаморфозы претерпевал оригинальный текст на пути к русскому читателю: убогие шуты Шекспира превратились в глупых мужиков, утрачены интересные детали и поэтические цитаты. Что касается «варваризмов», то они естественным образом исчезли уже во французском тексте, по-видимому, как малоинтересная экзотика. Тем не менее при всех своих недостатках, русский перевод сохранил и вальтер-скоттовские афоризмы, и оригинальный юмор писателя, сопровождающий характеристики персонажей:

Мнѣніе ихъ не было справедливѣе мнѣнія Негровъ, думающихъ, что обезьяны не говорятъ, опасаясь, что ихъ заставятъ работать[23].

Главное, что доносил русский текст до юного Достоевского, — это захватывающий сюжет, в основе которого духовное становление

[22] Веверлей, или Шестьдесятъ лѣтъ назадъ. Сочиненіе Сира Валтера Скотта. С. 95–96.

[23] Там же. С. 138.

и нравственный выбор главного героя в условиях восстания якобитов 1745 года. Отклик в душе будущего писателя мог найти и романтически-книжный характер Эдварда Уэверли, и его внутренние борения при столкновении с некнижно реальной жизнью:

> Онъ чувствовалъ, что обида сдѣлана ему — дворянину, Офицеру, носящему имя Веверлея. Правда, думалъ онъ, обидѣвшій меня былъ въ несостояніи управлять разсудкомъ, и ежели я потребую удовлетворенія, то нарушу божескіе и человѣческіе законы; я лишу жизни молодаго человѣка, который, можетъ быть, оказалъ бы большія услуги отечеству, внесу печаль въ его семейство, могу самъ погибнуть подъ его ударами. — Какъ бы кто ни былъ храбръ, но это примѣненіе, разсмотрѣнное хладнокровно и безъ свидѣтелей, покажется очень непріятно[24].

Капитан английской армии, примкнувший к мятежу сторонников Стюартов, осознает ошибочность своего поступка, однако бежать из лагеря в виду близящегося окружения и разгрома считает бесчестием и трусостью. Уэверли глубоко переживает семейную трагедию полковника Толбота, осознавая себя причиной его страданий и плена. Будучи сам обвинен в государственной измене, Эдвард надеется выхлопотать для вождя мятежников Фёргюса Мак-Ивора смягчение наказания. Заметим, что это и многое другое в сюжете романа и характере главного героя предвосхищает «Капитанскую дочку» Пушкина и при чтении юным Достоевским ложится на благодатную почву.

Хорошо разработанная в литературоведении тема «Достоевский и Вальтер Скотт» сосредоточена в первую очередь на реминисценциях и прямых заимствованиях. Так, Е.Н. Дрыжакова обосновывает прямую связь между миром романных фантазий Вальтера Скотта и образами мечтателей в ранних произведениях Достоевского, начиная с дебютных «Бедных людей» [Дрыжакова, 2008]. Э.М. Жилякова отмечает, что «Вальтер-скоттовский критерий человечности как нормы морали <...> был усвоен Достоевским и получил развитие в разработке важнейших вопросов современности <...>» [Жилякова, 2014b, с. 262].

[24] Там же. С. 127.

В исторических романах Вальтера Скотта, о которых упоминает младший брат писателя, — «Квентин Дорвард» и «Уэверли» — юного Достоевского привлекали, как мы понимаем, в первую очередь «неисторические» герои, частные лица, те, что у Пушкина воплотились в Петруше Гриневе и прошли испытания «впечатлениями соблазнительными, страстными и растлевающими». Причем герои «шотландского чародея» и их поступки могли восприниматься будущим писателем сквозь призму пушкинских идей, на что указывают исследователи [Жилякова, 2014b, с. 262].

Какие же «прекрасные и высокие впечатления» мог вынести юный Достоевский из своих любимых романов Вальтера Скотта? Заглавные герои этих произведений — шотландский стрелок Квентин Дорвард на службе французского короля Людовика XI и Эдвард Уэверли, офицер кавалерийского полка во время восстания якобитов 1745 года — живут в разные эпохи. Однако в обоих героях ярко выражено романтическое начало, оба наделены благородством помыслов и отличаются храбростью. Роднит их и самая притягательная для Достоевского черта — бескорыстно-рыцарского и самозабвенного служения даме сердца. На наш взгляд, именно Вальтеру Скотту, которого Достоевский постоянно перечитывал в детстве, мы обязаны появлением двух благородных рыцарей — Макара Девушкина в «Бедных людях» и рассказчика-мечтателя в «Белых ночах», способных принести себя в жертву любимой женщине. Апофеозом современного рыцарства у Достоевского станет, как известно, князь Мышкин, литературно вобравший в себя и Пушкина с его «Жил на свете рыцарь бедный...», и Вальтера Скотта, не без влияния которого это стихотворение возникло, и «Дон Кихота» Сервантеса. Однако за столь невероятным переносом европейской исторической и романной традиции на русскую современную и, заметим, чрезвычайно приземленную, бытовую, негероическую почву стоит Пушкин, «Пушкин как указание», по определению самого Достоевского. От Пушкина Достоевский воспринял способность видеть в конкретно-историческом явлении общечеловеческий смысл и уникальную манеру усвоения опыта предшественников, при которой вырабатывается писательская индивидуальность.

Достоевский отмечает воздействие романов Вальтера Скотта на свой собственный характер (развил фантазию, но закалился для борьбы с соблазнами жизни). В письме племяннице С.А. Ивановой,

которой писатель посвятил роман «Идиот» о «положительно прекрасном человеке», он говорит:

> к Вам я привязан особенно, и привязанность эта основывается на особенном впечатлении, которое очень трудно анатомировать и разъяснить. Мне Ваша сдержанность нравится, Ваше врожденное и высокое чувство собственного достоинства и сознание этого чувства нравится (о, не изменяйте ему никогда и ни в чем; идите прямым путем, без компромиссов в жизни. Укрепляйте в себе Ваши добрые чувства, потому что и все надо укреплять, и стоит только раз сделать компромисс с своею честию и совестию, и останется надолго слабое место в душе, так что чуть-чуть в жизни представится трудное, а, с другой стороны, выгодное — тотчас же и отступите перед трудным и пойдете к выгодному. Я не общую фразу теперь говорю; то, что я говорю, теперь у меня самого болит; а о слабом месте я Вам говорил, может быть, по личному опыту. Я в Вас именно, может быть, то люблю, в чем сам хромаю). Я в Вас особенно люблю эту твердую постановку чести, взгляда и убеждений, постановку, разумеется, совершенно натуральную и еще немного Вами самими сознанную, потому что Вы и не могли сознать всего, по Вашей чрезвычайной еще молодости [Достоевский, 1972–1990, т. 28_2, с. 250].

Честь и совесть в романном мире Вальтера Скотта — главенствующие идеи. В личных поступках Достоевского можно видеть не только следствие семейного воспитания, но и самовоспитания на произведениях шотландского писателя. В высшей степени благородный поступок — решение Достоевского взять на свое обеспечение пасынка Павла Исаева и семьи брата Михаила:

> Все дела семейства брата, — пишет он 29 июля 1864 года А.М. Достоевскому, — в большом расстройстве. Дела по редакции (огромные и сложные дела) — всё это я принимаю на себя. Долгов много. У семейства — ни гроша и все несовершеннолетние. Все плачут и тоскуют, особенно Эмилия Федоровна, которая, кроме того, еще боится будущности. Разумеется, я теперь им слуга. Для такого брата, каким он был, я и голову и здоровье отдам [Достоевский, 1972–1990, т. 28_2, с. 96].

В первом, журнальном варианте неоконченной повести «Неточка Незванова» присутствует очень важная для понимания Достоевским Вальтера Скотта характеристика его романов. Она, собственно, выявляет квинтэссенцию идейного их содержания, с точки зрения

Достоевского, который дарит своей героине собственные читательские открытия:

> Жизнь моя в чужой семье слишком сильно отражалась в первых впечатлениях моего сердца, и потому чувство семейственности, так опоэтизированное в романах Вальтер-Скотта, чувство, во имя которого создались они, чувство, доведенное до высочайшего исторического значения, представленное как условие сохранения всего человечества, проведенное во всех романах его с такою любовью, слишком сладко, слишком сильно втеснилось в мое сердце на отклик моих же воспоминаний, моих же сетований [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 450–451].

Современный исследователь, объясняя исключение этого фрагмента из публикации 1860 года, считает, что опоэтизированное Вальтером Скоттом чувство семейственности в новых обстоятельствах показалось Достоевскому несвоевременным, и, как следствие, к нему как к недостижимому идеалу писатель отнесся с «поэтическим снисхождением» [Дрыжакова, 2010, с. 325]. Об этом говорит, по мнению автора работы, факт исчезновения имени Вальтера Скотта со страниц романов Достоевского 1860-х – 1870-х годов.

Думается, что дело обстоит иначе. Всё лично дорогое, интимное, но чрезвычайно важное в идейном смысле неявно присутствует в романах и публицистике зрелого Достоевского на уровне устойчивого художественного образа или автобиографического воспоминания, а подготовительные материалы к произведениям подтверждают это присутствие[25]. И чем дальше, тем больше это скрытое присутствие связано с ранней биографией писателя, его детством, знаками которого становится «семейство русское и бла-

[25] Герой нереализованного «Жития великого грешника» «ужасно много читал (Вальтер Скотт и проч.)» [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 132], Подросток в рукописных редакциях романа «с наслаждением погрязал в вони», рядом с которой стоит «меж тем другой мир книжный, Вальтер Скотт, мечтательный. Зажечь (мечта). (NB. Кроме того, придумать тут еще мечту.) Придумать благородное дело» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 180]. Как раз в подготовительных материалах к роману «Подросток» Достоевский сформулировал свою писательскую стратегию: «Чтобы написать роман, надо запастись прежде всего *одним* или *несколькими* сильными впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 180, с. 10]. «Вонь» и «мечта» — два нравственных полюса, о которых Достоевский говорит уже применительно к себе в процитированном выше письме Озмидову: чтение Вальтера Скотта в детстве уберегло его от «впечатлений соблазнительных, страстных и растлевающих».

гочестивое», родительское имение Даровое, детская библиотека с «воспитателем» Вальтером Скоттом. Так, ни в рассказе «Мужик Марей» «Дневника писателя» 1876 года, главное событие которого происходит в Даровом, ни в посвящённой последней поездке в Даровое главке в июльско-августовском номере за 1877 год Достоевский, говоря об исключительном значении Дарового в своей личной судьбе, не называет его «по имени», ограничившись общим понятием «деревня» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 47] или парафразом «это маленькое и незамечательное место» [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 173]. «Чувство семейственности» — главная, по Достоевскому, отличительная черта сочинений Вальтера Скотта, в виде фундаментальной идеи присутствует в романах «великого пятикнижия», сквозной темой проходит через «Дневник писателя». Но при этом она наполняется глубоко национальным и одновременно общечеловеческим содержанием. Любовь и взаимопонимание, трепетная забота друг о друге, самопожертвование во имя близкого человека — этим «чувство семейственности» у Достоевского уже не ограничивается[26], поскольку над всем, по его убеждению, должна стоять общая идея — но не замкнутой, обособленной в себе «малой церкви». Отметим весьма показательный ряд, который выстраивает Достоевский в воспоминании о собственном семействе, «русском и благочестивом», где рядом с родительской любовью поставлены Евангелие, «История» Карамзина, Кремль и соборы московские. Перед нами идея воспитательная, некогда воплощенная «нелениевым отцом»[27] Михаилом Андреевичем Достоевским, сопрягающая родительскую любовь, любовь к Богу, любовь к Отечеству. Это та «животворящая святыня», без которой, по Пушкину, невозможно

[26] Э.М. Жилякова пишет, что у Вальтера Скотта «“чувство семейственности” является центром авторского внимания и целью повествования, охватывая в своем развитии величайшие события и становясь выражением гуманных чувств и представлений», а вальтер-скоттовский герой «получил в творчестве Достоевского поэтичное воплощение как решение проблемы единства идей исторического и гуманного развития общества» [Жилякова, 2023, с. 98, 105]. Мы не отрицаем гуманистическое начало в романах Вальтера Скотта и Достоевского, однако думаем, что сводить только к нему идеи двух писателей недостаточно.

[27] «Ленивые отцы» — главная беда современного Достоевскому русского общества 1870-х годов: «ленивое отношение к делу, вялые и ленивые отцы, эгоисты: “Э, пусть будет, что будет, чего нам заботиться, пойдут дети, как и все, во что-нибудь выровняются, надоедают только они очень, хоть бы их вовсе и не было!”. Таким образом, в результате — беспорядок, раздробленность и *случайность* русского семейства, — а надежда — почти что на одного Бога: “Авось, дескать, пошлет нам какую-нибудь общую идейку, и мы вновь соединимся!”» [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 179].

«самостоянье человека», а по Достоевскому, существование здорового общества и жизнеспособность нации.

Дорожные впечатления писателя в июле 1877 года во время последней поездки в Даровое дали материал для объяснения понятия «случайное семейство»:

> Спросят: что такое эта *случайность* и что я под этим словом подразумеваю? Отвечаю: случайность современного русского семейства, по-моему, состоит в утрате современными отцами всякой общей идеи, в отношении к своим семействам, общей для всех отцов, связующей их самих между собою, в которую бы они сами верили и научили бы так верить детей своих, передали бы им эту веру в жизнь. Заметьте еще: эта идея, эта вера — может быть, даже, пожалуй, ошибочная, так что лучшие из детей впоследствии сами бы от нее отказались, по крайней мере, исправили бы ее для своих уже детей, но всё же самое присутствие этой общей, связующей общество и семейство идеи — есть уже начало порядка, то есть нравственного порядка, конечно, подверженного изменению, прогрессу, поправке, положим так, — но порядка» [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 178–179].

Достоевский не пишет, в чем конкретно должна состоять «общая для всех отцов идея», однако достаточно уже того, что эта идея призвана связать «общество и семейство» и она залог «нравственного порядка».

Когда Достоевский в своей знаменитой речи 1880 года говорит о главнейшей национальной черте Пушкина, то неизбежно он «проговаривается» о себе и своем творчестве. Всеотзывчивость Достоевского пушкинского толка, обращается ли он к наследию своего великого предтечи или воплощает высоконравственные идеи Вальтера Скотта. Истоки же этой всеотзывчивости — в детском чтении, доставившем Достоевскому «сильные впечатления».

Список литературы

1. Бем, 2001 — *Бем А.Л.* Достоевский — гениальный читатель // *Бем А.Л.* Исследования. Письма о литературе / сост. С.Г. Бочаров. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 35–57.

2. Бонди, 1931 — *Бонди С.М.* Новые страницы Пушкина. Стихи, проза, письма. М.: Мир, 1931. 208 с.

3. Бочаров, 1999 — *Бочаров С.Г.* Французский эпиграф к «Евгению Онегину». Онегин и Ставрогин; Праздник жизни и путь жизни. Сотый май и тридцать лет. Кубок жизни и клейкие листочки // *Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 152–226.

4. Венгеров, 1915 — *Венгеров С.* Стать настоящим русским — значит стать братом всех людей (Из речи «Пушкин и Достоевский», сказанной на вечере, посвященном Достоевскому, 25 апреля 1914 года в зале городской Думы) // Русь. 1915. 27 апреля.

5. Викторович, 2018 — *Викторович В.А.* Путь русской литературы от Пушкина к Достоевскому // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 1. С. 12–20.

6. Викторович, 2024 — *Викторович В.А.* Манифест русской культуры: за и против // Пушкинская речь Ф.М. Достоевского как историческое событие / сост. В.А. Викторович. М.: Альма Матер, 2024. С. 697–725.

7. Вальтер Скотт, 1958 — Вальтер Скотт. Биобиблиографический указатель к 125-летию со дня смерти. М.: Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1958. 84 с.

8. Воспоминания, 1930 — Воспоминания Андрея Михайловича Достоевского. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. 432 с.

9. Долинин, 1988 — *Долинин А.С.* История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели. М.: Книга. 1988. 315 с.

10. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

11. Достоевский, 1988–1996 — *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: в 15 т. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1988. Т. 2. 590 с.

12. Дрыжакова, 2008 — *Дрыжакова Е.Н.* По живым следам Достоевского: факты и размышления. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. 514 с.

13. Дрыжакова, 2010 — *Дрыжакова Е.Н.* Достоевский и Вальтер Скотт // Художественный перевод и сравнительное изучение культур (памяти Ю.Д. Левина). СПб.: Наука, 2010. С. 316–326.

14. Жилякова, 2014a — *Жилякова Э.М.* Роман в письмах и письмо в романе // *Жилякова Э.М.* Шотландские страницы. Эхо Вальтера Скотта в русской литературе XIX века: Очерки. Томск: Изд-во Томского университета, 2014. С. 96–118.

15. Жилякова, 2014b — *Жилякова Э.М.* Ф.М. Достоевский и В. Скотт (к вопросу о наполеоновском мифе) // *Жилякова Э.М.* Шотландские страницы. Эхо Вальтера Скотта в русской литературе XIX века: Очерки. Томск: Изд-во Томского университета, 2014. 261–277.

16. Жилякова, 2023 — *Жилякова Э.М.* Вальтер Скотт и Ф.М. Достоевский // Творчество Вальтера Скотта в пространстве мировой культуры: коллективная монография / ред. И.О. Волков. Томск: Изд-во Томского гос. ун-та, 2023. С. 92–105.

17. Жуковский, 1999 – — *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Яз. рус. культуры, 1999– (изд. продолжается).

18. Журавлева, 1970 — *Журавлева А.И.* «Песнь о вещем Олеге» А. С. Пушкина // Пушкин и его современники. Учен. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена. Псков, 1970. Т. 434. С. 90–100.

19. Касаткина, 1998 — *Касаткина Т.А.* «Ценою жизни ночь мою...». Пушкинская цитата в «Идиоте» Достоевского // Московский пушкинист: Ежегод. сб. М.: Наследие, 1998. Вып. V. С. 6–21 URL: https://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/mp5/mp5-016-.htm (дата обращения: 23.09.2024).

20. Касаткина, 1999 — *Касаткина Т.А.* Пушкинская цитата в романах Достоевского // Пушкин и теоретико-литературная мысль. М.: ИМЛИ-Наследие, 1999. С. 328–354.

21. Касаткина, 2024 — *Касаткина Т.А.* «Мы с ним Пушкина читали, всего прочли»: Пушкин издания Анненкова в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 3 (27). С. 110–138. https://doi. org/10.22455/2619-0311-2024-3-110-138

22. Лебедева, 2008 — *Лебедева О.Б.* Комментарий к балладе В.А. Жуковского «Граф Гапсбургский» // *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч.: и писем: в 20 т. М.: Языки русской культуры, 2008. Т. 3: Баллады. С. 363–368.

23. Немзер, 1987 — *Немзер А.С.* «Сии чудесные виденья...» // *Зорин А.Л., Зубков Н.Н., Немзер А.С.* Свой подвиг совершив: О судьбе произведений Г.Р. Державина, К.Н. Батюшкова, В.А. Жуковского. М.: Книга, 1987. 384 с.

24. Немировская, 1949 — *Немировская К.А.* «Песнь о вещем Олеге» и летописное сказание // К 150-летию со дня рождения А.С. Пушкина: (1799–1949): сборник статей. Л., 1949. Т. 76. С. 13–56.

25. Подосокорский, 2024a — *Подосокорский Н.Н.* История в жизни и творчестве Ф.М. Достоевского // Два века русской классики. 2024. Т. 6, № 3. С. 98–125. https://doi. org/10.22455/2686-7494-2024-6-3-98-125

26. Подосокорский, 2024b — *Подосокорский Н.Н.* «История» Н.М. Карамзина в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 3 (27). С. 31–63. https://doi. org/10.22455/2619-0311-2024-3-31-63

27. Пушкин, 1924 — *Пушкин А.С.* Сочинения. Л.: Гос. изд-во, 1924. 508 с.

28. Пушкин, 1977–1979 — *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука. 1977–1979.

29. Скотт, 1960 — *Скотт В.* Собр. соч.: в 20 т. М.; Л.: Худож. лит., 1960. Т. 1: Уэверли. 640 с.

30. Степанян-Румянцева, 2020 — *Степанян-Румянцева Е.В.* Литературный портрет: от Пушкина к Достоевскому // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 4(12). С. 86–104. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2020-4-86-104

31. Якубович, 1926 — *Якубович Д.П.* Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы Вальтер Скотта // Пушкин в мировой литературе: Сб. ст. Л.: Гос. изд-во, 1926. С. 160–187.

32. Якубович, 1930 — *Якубович Д.П.* Роль Франции в знакомстве России с романами Вальтера Скотта // Язык и литература. Л.: АН СССР, 1930. Т. V. С. 137–184.

33. Якубович, 1939 — *Якубович Д.П.* «Капитанская дочка» и романы Вальтера Скотта // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: АН СССР, 1939. № 4–5. С. 165–197.

References

1. Bem, A.L. “Dostoevskii — genial’nyi chitatel’” [Dostoevsky: A Brilliant Reader”]. Bem, A.L. *Issledovaniia. Pis’ma o literature* [*Research. Letters About Literature*]. Ed. by S.G. Bocharov. Moscow, Iazyki slavianskoi kul’tury Publ., 2001, pp. 35–57. (In Russ.)

2. Bondi, S.M. *Novye stranitsy Pushkina. Stikhi, proza, pis’ma* [*Pushkin’s New Pages. Verses, Prose, Letters*]. Moscow, Mir Publ., 1931. 208 p. (In Russ.)

3. Bocharov, S.G. “Frantsuzskii epigraf k ‘Evgeniiu Oneginu’. Onegin i Stavrogin. Prazdnik zhizni i put’ zhizni. Sotyi mai i tridtsat’ let. Kubok zhizni i kleikie listochki” [“French Epigraph

to *Eugene Onegin*. Onegin and Stavrogin. The Feast of Life and the Way of Life. The Hundredth of May and Thirty Years. The Cup of Life and Sticky Leaves"]. Bocharov, S.G. *Siuzhety russkoi literatury* [*The Plots of Russian Literature*]. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 1999, pp. 152–226. (In Russ.)

4. Vengerov, S. "Stat' nastoiashchim russkim — znachit stat' bratom vsekh liudei (Iz rechi 'Pushkin i Dostoevskii', skazannoi na vechere, posviashchennom Dostoevskomu, 25 aprelia 1914 goda v zale gorodskoi Dumy)" ["To Be a Real Russian Means to Be the Brother of All People (From the Speech 'Pushkin and Dostoevsky,' Delivered at the Evening Dedicated to Dostoevsky, April 25, 1914, in the Hall of the City Duma)"]. *Rus'*, 1915, 27 April. (In Russ.)

5. Viktorovich, V.A. "Put' russkoi literatury ot Pushkina k Dostoevskomu" ["The Path of Russian Literature from Pushkin to Dostoevsky"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1, 2018, pp. 12–20. (In Russ.)

6. Viktorovich, V.A. "Manifest russkoi kul'tury: za i protiv" ["Manifesto of Russian Culture: Pros and Cons"]. Viktorovich, V.A., editor. *Pushkinskaia rech' F.M. Dostoevskogo kak istoricheskoe sobytie* [*Pushkin's Speech by F.M. Dostoevsky as a Historical Event*]. Moscow, Izdatel'skaia gruppa "Al'ma Mater" Publ., 2024, pp. 697–725. (In Russ.)

7. *Val'ter Skott. Biobibliograficheskii ukazatel' k 125-letiiu so dnia smerti* [*Walter Scott. Biographical and Bibliographic Index to the 125th Anniversary of His Death*]. Moscow, Izdatel'stvo Vsesoiuznoi knizhnoi palaty Publ., 1958. 84 p. (In Russ.)

8. *Vospominaniia Andreia Mikhailovicha Dostoevskogo* [*The Memoirs by Andrei Mikhailovich Dostoevsky*]. Leningrad, Izdatel'stvo pisatelei v Leningrade Publ., 1930. 432 p. (In Russ.)

9. Dolinin, A.S. *Istoriia, odetaia v roman: Val'ter Skott i ego chitateli* [*A Story Dressed in a Novel: Walter Scott and His Readers*]. Moscow, Kniga Publ., 1988. 315 p. (In Russ.)

10. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

11. Dostoevskii, F.M. *Sobranie sochinenii v 15 tomakh* [*Collected Works: in 15 vols*], vol. 2. Leningrad, Nauka Publ., 1988. 590 p. (In Russ.)

12. Dryzhakova, E.N. *Po zhivym sledam Dostoevskogo: fakty i razmyshleniia* [*In the Living Footsteps of Dostoevsky: Facts and Reflections*]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2008. 514 p. (In Russ.)

13. Dryzhakova, E.N. "Dostoevskii i Val'ter Skott" ["Dostoevsky and Walter Scott"]. *Khudozhestvennyi perevod i sravnitel'noe izuchenie kul'tur (pamiati Iu.D. Levina)* [*Literary Translation and Comparative Study of Cultures (in Memory of Yu.D. Levin)*]. St. Petersburg, Nauka, St. Petersburg Publishing Company, 2010, pp. 316–326. (In Russ.)

14. Zhiliakova, E.M. "Roman v pis'makh i pis'mo v romane" ["A Novel in Letters and a Letter in a Novel"]. Zhiliakova, E.M. *Shotlandskie stranitsy. Ekho Val'tera Skotta v russkoi literature. Ocherki* [*The Scottish Pages: The Echo of Walter Scott in Russian Literature. Essays*]. Tomsk, Tomsk University Publ., 2014, pp. 96–118. (In Russ.)

15. Zhiliakova, E.M. "F.M. Dostoevskii i V. Skott (k voprosu o napoleonovskom mife)" ["F.M. Dostoevsky and W. Scott (On the Question of the Napoleonic Myth)"]. Zhiliakova, E.M. *Shotlandskie stranitsy. Ekho Val'tera Skotta v russkoi literature. Ocherki* [*The Scottish Pages: The Echo of Walter Scott in Russian Literature. Essays*]. Tomsk, Tomsk University Publ., 2014, pp. 261–277. (In Russ.)

16. Zhiliakova, E.M. "Val'ter Skott i F.M. Dostoevskii" ["Walter Scott and F.M. Dostoevsky"]. Volkov, I.O., editor. *Tvorchestvo Val'tera Skotta v prostranstve mirovoi kul'tury: kollektivnaia*

monografiia [*The Work of Walter Scott in the Space of World Culture: A Collective Monograph*]. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2023, pp. 92–105. (In Russ.)

17. Zhukovskii, V.A. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 20 tomakh* [*Complete Works and Letters: in 20 vols*]. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 1999—continuing publication. (In Russ.)

18. Zhuravleva, A.I. "'Pesn' o veshchem Olege' A.S. Pushkina" ["'The Song of Prophetic Oleg' by A.S. Pushkin"]. *Pushkin i ego sovremenniki. Uchenye zapiski LGPI im. A.I. Gertsena* [*Pushkin and His Contemporaries. Scholarly Notes of the Leningrad State Pedagogical Institute Named after A.I. Herzen*], vol. 434. Pskov, 1970, pp. 90–100. (In Russ.)

19. Kasatkina, T.A. "'Tsenoiu zhizni noch' moiu...'. Pushkinskaia tsitata v 'Idiote' Dostoevskogo" ["'A Night with Me at the Cost of Their Life'. Pushkin's Quote in Dostoevsky's *The Idiot*"]. *Moskovskii pushkinist: Ezhegodnyi sbornik* [*The Moscow Pushkinist: Yearly Collection*], vol. 5. Moscow, Nasledie Publ., 1998, pp. 6–21. Available at: https://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/mp5/mp5-016-.htm (Accessed 23 Sept. 2024). (In Russ.)

20. Kasatkina, T.A. "Pushkinskaia tsitata v romanakh Dostoevskogo" ["Pushkin's Quote in Dostoevsky's Novels"]. *Pushkin i teoretiko-literaturnaia mysl'* [*Pushkin and Theoretical Literary Thought*]. Moscow, IWL-Nasledie Publ., 1999, pp. 328–354. (In Russ.)

21. Kasatkina, T.A. "'My s nim Pushkina chitali, vsego prochli': Pushkin izdaniya Annenkova v romane 'Idiot'" ["'We Read Pushkin Together, We Read it All': Annenkov's Edition of Pushkin's Works in the Novel *The Idiot*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (27), 2024, pp. 110–138. (In Russ.) https://doi. org/10.22455/2619-0311-2024-3-110-138

22. Lebedeva, O.B. "<Kommentarii k ballade V.A. Zhukovskogo 'Graf Gapsburgskii'>" ["<Commentary on V.A. Zhukovsky's Ballad 'Count Gapsburgsky'>"]. Zhukovskii, V.A. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 20 tomakh* [*Complete Works and Letters: in 20 vols*], vol. 3: Ballady [Ballads]. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 2008, pp. 363–368. (In Russ.)

23. Nemzer, A.S. "Sii chudesnye viden'ia..." ["These Wonderful Visions..."]. Zorin, A.L., Zubkov, N.N., and A.S. Nemzer. *Svoi podvig sovershiv: O sud'be proizvedenii G.R. Derzhavina, K.N. Batiushkova, V.A. Zhukovskogo* [*Having Accomplished His Feat: On the Fate of G.R. Derzhavin, K.N. Batyushkov and V.A. Zhukovsky*]. Moscow, Kniga Publ., 1987. 384 p. (In Russ.)

24. Nemirovskaia, K.A. "'Pesn' o veshchem Olege' i letopisnoe skazanie" ["'The Song of Prophetic Oleg' and the Legend of the Annuals"]. Grinkova, N.P., editor. *K 150-letiiu so dnia rozhdeniia A.S. Pushkina: (1799–1949)* [*To the 150th Anniversary of the Birth of A.S. Pushkin (1799–1949)*], vol. 76. Leningrad, 1949, pp. 13–56. (In Russ.)

25. Podosokorskii, N.N. "Istoriia v zhizni i tvorchestve F. M. Dostoevskogo" ["History in the Life and Work of Fyodor Dostoevsky"]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 6, no. 3, 2024, pp. 98–125. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-3-98-125

26. Podosokorskii, N.N. "'Istoriia' N.M. Karamzina v romane F.M. Dostoevskogo 'Idiot'" ["Nikolay Karamzin's *History* in Fyodor Dostoevsky's Novel *The Idiot*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (27), 2024, pp. 31–63. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-31-63

27. Pushkin, A.S. *Sochineniia* [*Works*]. Leningrad, Gos. izd-vo Publ., 1924. 508 p. (In Russ.)

28. Pushkin, A.S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 10 tomakh* [*Complete Works: in 10 vols*]. Leningrad, Nauka Publ. (In Russ.)

29. Scott, Walter. *Sobranie sochinenii: v 20 tomakh* [*Collected Works: in 20 vols*], vol. 1. Moscow; Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1960. 640 p. (In Russ.)

30. Stepanian-Rumiantseva, E.V. “Literaturnyi portret: ot Pushkina k Dostoevskomu” [“The Literary Portrait from Pushkin to Dostoevsky”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (12), 2020, pp. 86–104. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2020-4-86-104

31. Iakubovich, D.P. “Predislovie k ‘Povestiam Belkina’ i povestvovatel’nye priemy Val’ter Skotta” [“Preface to *The Belkin Tales* and Walter Scott’s Narrative Techniques”]. *Pushkin v mirovoi literature: Sbornik statei* [*Pushkin in World Literature: Collected Articles*]. Leningrad, Gos. isd-vo Publ., 1926, pp. 160–187. (In Russ.)

32. Iakubovich, D.P. “Rol’ Frantsii v znakomstve Rossii s romanami Val’tera Skotta” [“The Role of France in Introducing Walter Scott’s Novels to Russia”]. *Iazyk i literatura* [*Language and Literature*], vol. 5. Leningrad, AN SSSR Publ., 1930, pp. 137–184. (In Russ.)

33. Iakubovich, D.P. “‘Kapitanskaia dochka’ i romany Val’tera Scotta” [“The Captain’s Daughter and Walter Scott’s Novels”]. *Pushkin: Vremennik Pushkinskoi komissii* [*Pushkin. The Annals of the Pushkin Commission*], no. 4–5. Moscow; Leningrad, AN SSSR Publ., 1939, pp. 165–197. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 27.06.2024
Одобрена после рецензирования: 21.07.2024
Дата публикации: 25.03.2025

The article was submitted: 27 June 2024
Approved after reviewing: 21 July 2024
Date of publication: 25 Mar. 2025

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 1 (29), 2025.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0+82.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)+83
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-123-154
https://elibrary.ru/TNISXG

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2025. Татьяна Боборыкина
Санкт-Петербургский Государственный Университет, Санкт-Петербург, Россия

«Пиковая дама». Коды пластической визуальности

© 2025. Tatiana A. Boborykina
St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

The Queen of Spades. Codes of Plastic Visuality

Информация об авторе: Татьяна Александровна Боборыкина, кандидат филологических наук, доцент, старший преподаватель Факультета Свободных Искусств и Наук СПбГУ, Санкт-Петербургский Государственный Университет, Университетская наб., д. 7-9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-8661-3435
E-mail: t.boborykina@spbu.ru

Аннотация: В соответствии с названием в статье рассматриваются некоторые ключевые моменты повести «Пиковая дама» А.С. Пушкина, которые так или иначе закодированы. Иногда эти коды даже в пространстве вербального текста предстают, как образы пластически осязаемые и внутренне связанные между собой по всему пространству произведения. Некоторые из них остаются незамеченными, особенно, при переводе на иностранный язык, где они могут исчезнуть, как таковые. А на родном языке в отдельных изданиях они бывают просто опущены, по непонятным мотивам. Подобное невнимание к частям текста, представляющим своего рода «тайнопись» Пушкина, можно объяснить разными причинами. Возможно обычные, на первый взгляд ничем не примечательные слова, особенно расположенные на некотором расстоянии друг от друга, не воспринимаются, как единый «поток сознания» или как некие шифры, несущие важную информацию. Однако, их расшифровка может существенно влиять на понимание художественного метода писателя и, соответственно, содержания повести.

В статье отмечены некоторые из кодов «Пиковой дамы», которые отсутствуют в ранних французских и английских переводах. С другой стороны, здесь отмечены воплощения кодов и создания новых, вскрывающих подтекст повести, в ряде переводов ее на языки визуальных искусств. Для примера взяты реализованные метафоры отдельных экранизаций — Т. Диккенсона, И. Масленникова, а также режиссерская трактовка В. Мейерхольда оперы «Пиковая

дама» П.И. Чайковского. Более подробно анализируются смыслы пластической визуальности и, соответственно, общая концепция хореографической постановки Ролана Пети.

В зависимости от избранного подхода, каждый интерпретатор и аналитик, по-своему расшифровывая мысли, «закодированные» в словах, создает как бы новую версию «Пиковой дамы». В статье анализируются некоторые из них, при этом выдвигается трактовка, по которой интригой становится не столько игра, сколько игрок, в сознании и подсознании которого зарождаются безумные замыслы и свершаются ошибки, почти «преступные», определившие специфику его «наказания». Соответственно акцентируется роль Германна в выборе собственной Судьбы, что приводит к выводу о том, что главной тайной повести, рассказанной Пушкиным с искусством, опередившим свое время, является сам человек.

Ключевые слова: Пушкин, «Пиковая дама», переводы, «поток сознания», Достоевский, экранизации, Диккенсон, Мейерхольд, балет, Ролан Пети.

Для цитирования: *Боборыкина Т.А.* «Пиковая дама». Коды пластической визуальности // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29). С. 123–154. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-123-154

Information about the author: Tatiana A. Boborykina, PhD in Philology, Associate Professor, Senior Lecturer, Faculty of Free Arts and Sciences, St. Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7-9, 199034 St. Petersburg, Russia.

https://orcid.org/0000-0002-8661-3435

E-mail: t.boborykina@spbu.ru

Abstract: In accordance with the title the essay explores some of the key moments of Alexander Pushkin's *The Queen of Spades*, which are this way or other encoded. Their decoding may serve to a better understanding of both the author's artistic method and the message of his story. These verbal codes sometimes appear as visual or inwardly connected throughout the entire realm of the text. However, some of them remain unnoticed or simply disappear when translated into foreign languages. Even in certain publications in the native tongue they are for no reason omitted.

Such negligence of those parts of the text which appear to be Pushkin's "secret signs" can be explained by various reasons, including the fact that apparently unremarkable words, especially when placed at a distance from one another, are not recognized as being connected in a particular "stream of consciousness," or as ciphers that contain important information.

The essay explores some of the unnoticed codes of *The Queen of Spades* in various French and English translations. However, a reflection on these codes as well as the creation of new ones that discover the subtext of the short story can be found in its translations into the languages of visual arts. Some examples are given from Thorold Dickenson's and Igor Maslennikov's film versions as well as from the director's interpretation of Tchaykovsky's opera by Vsevolod Meyerhold, and a more detailed analysis is given to various visual metaphors and accordingly to the whole conception of the choreographic adaptation by Roland Petit of Pushkin's short story.

Depending on the method and approach chosen, each interpreter, while revealing some of the secret codes, creates yet another vision of *The Queen of Spade*s.

Summarizing some of the most popular interpretations, the author offers the one, according to which the main intrigue is not so much the card game, as the gambler's consciousness and subconscious. This is where his almost "insane" plans are born and where his almost "criminal" actions that determine his "punishment" take place. The article explores the role of Herman in choosing his own Destiny and concludes that the main mystery of the story, told by Pushkin with a mastery far ahead of his time, is Man himself.

Keywords: Pushkin, *The Queen of Spade*s, translations, "stream of consciousness," Dostoevsky, film adaptations, ballet, Dickenson, Meyerhold, Roland Petit.

For citation: Boborykina, T.A. "*The Queen of Spades*. Codes of Plastic Visuality." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 1 (29), 2025, pp. 123–154. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-123-154

«И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем»
Ф.М. Достоевский

Повесть, написанная Болдинской осенью 1833 года, полна разнообразных тайн. В нее — как в поистине идеальный текст — «можно вступить через множество входов, ни один из которых нельзя наверняка признать главным», при этом вереница возникающих от выбранного пути кодов «теряется где-то в бесконечной дали» [Барт, 2001, с. 33]. Я попытаюсь зайти в текст повести через мотив Судьбы, сплетающийся с мотивом внутренних миров человека и под этим знаком расшифровать то, что могло остаться незамеченным.

Судьба в произведениях Пушкина порой предстает в пластически-осязаемых образах, как например, в поэме «Медный всадник» (1833), где властная зримая сила наводнения круто меняет всю жизнь героя. Такую же роль играет и снежная буря в повести «Метель» (1830), поражающей «искусством, с каким из метельного сумрака человеческих страстей и намерений судьба, разъединяя и связывая, самодержавно вырезает спирали своего собственного, прихотливо творимого бытия» [Терц, 1993, с. 28].

«Пиковая дама» тоже о Судьбе и, кажется, ее пластический образ можно увидеть в непредсказуемом движении карт азартной игры, которую Юрий Лотман называет «поединком с судьбой» [Лотман,1995, с. 803]. И все же, как представляется, в «Пиковой даме» настоящая стихия судьбы не столь внешне заметна, т.к. бушует она где-то внутри. Ее можно увидеть, приглядевшись к тексту, в котором многое закодировано, сказано не напрямую. Эти коды порой сложно

распознать и, соответственно, непросто передать при переводах повести как на иностранный язык, так и на языки визуальных видов искусств, или — в терминологии Р. Якобсона — переводах «межъязыковых» и «межсемиотических» [Якобсон, 1978 с. 16–24].

Когда сравниваешь оригинальный текст с популярными, но не лишенными грубых ошибок переводами на иностранные языки, вдруг явственно видишь не случайность и значимость простых пушкинских слов. Один из первых — на французский язык, сделанный, через 16 лет после появления повести, в 1849 году, принадлежит знатоку русской литературы Просперу Мериме. Знаменитый автор «Кармен» допускает, по крайней мере, две существенных неточности, повторяемые затем и в ранних английских текстах. Эти погрешности касаются небольших деталей, невнимание к которым может изменить восприятие всего текста. Мысль о подобном значении частей по отношению к целому сформулирована Т.А. Касаткиной: «анализ детали в контексте романа и романа в свете глубинного смысла детали» [Касаткина, 2023, с. 12]. Применительно к «Пиковой даме» можно говорить о «глубинных смыслах» отдельных слов, замена которых коренным образом влияет на «глубинные смыслы» повести в целом.

Как мы помним, анекдот о трех картах сильно подействовал на воображение Германна: «Что если — думал он на другой день вечером, бродя по Петербургу, — что, если старая графиня откроет мне свою тайну! — или назначит мне эти три верные карты! Почему ж не попробовать своего счастия?.. <...> Нет! Расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что утроит, усемерит мой капитал <...> — Чей это дом? <...> — Графини, — отвечал будочник» [Пушкин, 1957–1958, т. 6, с. 331–332].

По какой-то причине, Мериме перевел «утроит», как «удвоит», а «усемерит» — как «увеличит в 10 раз» («doublerai, décuplerai mon capital»). Характерно, что в довольно подробном анализе неточностей перевода, на эту ошибку не обратили внимания [Боброва, 1958]. В самом раннем английском переводе (Маргарет Эдвадс / Margaret Edwards) [Edwards, 1892] 1892 года, видим ту же подмену: «double» (удвоит) вместо «утроит» и «increase it tenfold» (увеличит в 10 раз) вместо «усемерит». В переложении 1894 года известного в XIX веке английского переводчика русской литературы Томаса Кина (*Thomas* Keane) хоть и появляется «increase sevenfold» (усемерит), но сохраняется «double», т.е «удвоит» вместо оригинального «утроит» [Pushkin, 1994, p. 9]. При всех недостатках и давности, именно этот

текст до самого последнего времени широко переиздавался и читался в англоязычных странах — текст, где одного «удвоит» хватает, чтобы разбить цепочку внутренних связей.

Совершенно очевидно, что в вышеназванных иноязычных переложениях читателям предлагалась какая-то другая, не пушкинская «Пиковая дама». Сам Пушкин говорил: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат» [Пушкин, 1957–1958, т. 7, с. 15–16]. В переводах появляются, может быть, более привычные для слуха выражения, но они не «точны» и «ни к чему не служат», кроме разве того, что из-за них исчезают закодированные мысли. Вольное обращение со словом в данном случае мгновенно убивает «глубинный смысл» того, что с самого начала карты уже названы: утроит, усемерит и дом (часто обозначаемый в гаданиях тузом), оказавшийся домом графини. Так исчезает намек на то, что в этот момент уже начинает твориться «алхимия» Судьбы — то, что замешивается внутри Германна, его эмоции, мысли, амбиции, расчеты — все, что поведет его в дом графини, в дом игорный и, наконец, в «Дом призрения для умалишенных». В книге — со знаковым для данного контекста названием — «Внутренний человек и внешняя речь», автор замечает: «карты, названные ему призраком графини, он как бы предвидел ... “вот, что *утроит*, *усемерит* мой *капитал*”... В этих словах уже слышится *тройка*, *семерка, туз*. Неудивительно, что старуха именно их и назвала» [Эткинд, 1999, с. 75–76].

Но слова эти, на мой взгляд, не простое «предвидение», а явление «внутреннего человека» через его «внутреннюю речь». Это код, указывающий на то, что судьба человека — это он сам, что «метельные сумраки» и «наводнения» здесь внутри него, они берут начало в душе, сознании и подсознании. Можно возразить, что, разве не по воле случая или Судьбы, Германн каким-то неведомым образом оказался у дома графини, что, в конце концов, и определило его участь. Действительно, размышляя, во сколько раз он увеличил бы свой капитал, знай он выигрышные карты, он, как под воздействием гипноза, приходит к адресату своих мыслей. Вспомним, кстати, что незадолго до того, у Нарумова к рассказу о тайне трех карт, отнеслись снисходительно иронично: «Случай!», «Сказка!», но, как тонко отметил С. Бочаров: «в устах говорящих эти слова означают не то, что они означают в пушкинском тексте. <...> У Пушкина случай не слеп и сказка не выдумка. У Пушкина обе силы действуют в тайном

единстве и подтверждают чудо. Чудо как тайнодействие, решающее судьбу героев как они сами её для себя неведомо выбрали» [Бочаров, 2000]. И это замечание, особенно о судьбе, которую они сами «для себя неведомо выбрали», полностью совпадает с предлагаемой здесь концепцией, что Судьба Германна выбрана им самим, она зарождается в недрах его сознания, когда он мысленно производит амбициозный подсчет своего воображаемого выигрыша.

Таким образом, вышеназванные ничем не обоснованные замены оригинальных слов в переводах лишают читателя возможности ощутить «глубинный смысл», весь космос повести, проникновение в запредельное пространство формирующихся мыслей, определивших дальнейший ход событий. Справедливости ради стоит отметить, что в переводе 1983 года Пола Дебрецени (Paul Debreczeny) целый ряд серьезных ошибок ювелирно исправлен[1].

Интересующие нас слова — редко замечаемые даже и теми, кто читает повесть в оригинале — это прорыв Пушкина в поэтику грядущей литературы, в метод «потока сознания» — изображения той крайней степени «внутреннего монолога» едва ли не в технике Джойса, в котором непосредственно воспроизводится душевная жизнь персонажа.

Создатель «внутреннего монолога» как явления киноязыка — Сергей Эйзенштейн — называет предшественником Джойса Достоевского, опираясь на рассказ «Кроткая», который представляет собой «поток мыслей» рассказчика или «поток сознания» по определению Уильяма Джеймса [Джеймс, 1991, с. 64]. Внутренний монолог можно увидеть и в позднем «предмодернистском» романе Достоевского «Подросток» (1875), где ряд мотивов проходит «тонкой нитью, на уровне глубокого подтекста, то иногда поднимаясь на поверхность, а то лишь намекая на сложный внутренний ход мыслей и их ассоциативный ряд». Достоевский по новаторству своего

[1] В переводе Дебрецени явно угадана эта скрытая связь между мыслями Германа и тремя картами, названными графиней: «утроит» он переводит как «**treble**» [Pushkin, 1983, p. 219], а для того, чтобы обозначить соответствующую связь, он и карты переводит не как его предшественники — «three», а «**trey**», что создает необходимый эффект созвучия. И также, в отличие от Кин, где слова Чекалинского «Ваша дама убита» переведены как «Your queen has lost» (ваша дама проиграла). Дебрецени уловив подтекст, передает совершенно точно: «Your lady has been murdered» [Pushkin, 1983, p. 232]. Такой близкий к тексту перевод дает и англоязычному читателю возможность заметить намек на связь проигрыша Германна с его виной в смерти дамы — старой графини. И как в «утроит, усемерит» уже угадываются роковые карты, так в этой двусмысленной фразе слышится пророческое предчувствие темы «Преступления и наказания».

метода не просто предвосхитил ирландского гения, но предпринял «джойсовское построение текста по принципу ассоциаций, возникающих в потоке сознания или подсознания. Это “Джойс” задолго до Джойса». [Боборыкина, 2021, с. 114]. Но еще до Достоевского и тем более до Джойса Александр Сергеевич Пушкин, можно сказать, использует технику «внутренней речи» или «потока сознания». Возможно и по этой причине чтение «Пиковой дамы», как и «чтение “Улисса” требует совсем особого типа восприятия. Как сложнейший контрапункт или фуга» [Эйзенштейн, 2000, с. 363].

В отдельных исследованиях (о которых будет сказано ниже) дается математический подсчет того, почему именно эти цифры названы, и что получается, если «утроить» и далее «усемерить» начальный капитал Германна, который составлял, как мы знаем, 47 тысяч. Подсчитывается также, насколько «тройка» и «семерка» связаны с возможностями и правилами игры.

Предложенная здесь посылка — мотив Судьбы, сплетающейся с мотивом самой личности героя — исходит из соответствующей трактовки «внутреннего монолога» Германна. Соответственно, существенно значимым оказывается то, что эти цифры не приходят извне, и неважно — по воле воображения, или по какому-то его расчету — они рождаются в нем самом, и именно на них он сделает судьбоносную ставку.

Преобразование, бродивших в его мыслях слов «утроит» в «тройку» и «усемерит» в «семерку», действительно как будто бы пророчески предсказывает метод джойсовского «Улисса». При этом загадка соединения мыслей Германна и назначенных ему позже карт похожа на некую «тайнопись». Здесь она не такая, о которой писала Ахматова, говоря о последней сказке Пушкина: «Бутафория народной сказки служит здесь для маскировки политического смысла» [Ахматова, 1989а, с. 28], и не такая как «криптографическое письмо, которое представляет собой скрытую форму высказывания писателя на политические темы» [Кибальник, 2022, с. 7–9]. Она также и не такая, о которой, применительно к разным произведениям Пушкина, писал Ю. Лотман. Тайнопись «Пиковой дамы» — это скорее «бутафория» карточной игры, как игры случая, за «маской» которой проступает тайна художественного письма о человеке.

Стоит отметить, что в своем исследовании «“Пиковая дама” и тема карт и карточной игры в русской литературе», обращаясь к цитате, где Германн размышляет о возможности узнать тайну трех

карт, исследователь приводит только первую ее часть: «“Расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты”, — размышляет он дальше. Расчет стоит на первом месте» [Лотман, 1995, с. 803]. Цитата обрывается перед обсуждаемой здесь строкой, поскольку Юрий Лотман фокусирует внимание на другой проблеме — человек с «холодным умом» и «железным расчетом» вступает «в чуждую для него сферу Случая» [Лотман, 1995, с. 804]. В контексте же данной работы важно обратить внимание именно на пронесшиеся в мыслях Германна последующие слова, похожие на то, что А. Ремизов сформулировал как «звучащий — с пронзительным голосом вещий сон» [Ремизов, 2000, с. 158]. Они относят нас к такой работе подсознания, где числа играют важную роль, о чем писал Фрейд в «Толковании сновидений»: «Как работают процессы, управляющие сновидениями, и как при этом они влияют на их материал и мысли, можно проследить, когда мы начинаем изучать роль чисел и подсчетов, которые фигурируют в сновидениях. Более того, числа в сновидениях можно считать символическими, и они связаны с будущими событиями» [Фрейд, 2018, с. 366]. Далее он вспоминает сон своей пациентки, увидевшей, кроме прочего, 3 флорина и 65 крон, которые он толкует как годовой (365 дней) срок ее лечения.

Этот пример по-своему созвучен тому, как преломляются цифры в «Пиковой даме». «Утроит, усемерит»» — первые звенья той психологической цепочки, которая продолжит свой извилистый путь к моменту, когда графиня назовет карты Германну, и затем замкнется в финале повести. Психологический процесс, который происходит в мыслях Германна, начавшись с подсознательно выбранных слов и продолжаясь их овеществлением, заканчивается душевной болезнью. Как отмечал Р. Якобсон: «Наблюдаемый лингвистами факт неотступного сочетания сознательных и бессознательных факторов в языковом опыте требует посильной интерпретации со стороны психологов» [Якобсон, 1996, с. 24].

Здесь Пушкин напрямую коснулся и собственно области сновидения, так часто играющего важную роль в его произведениях. После почти конкретных подсчетов увеличения своего капитала, Германн видит сон, где он беспрестанно выигрывает, загребает себе золото и кладет ассигнации в карман. Это, свойственная сновидениям, визуализация желания и его осуществления. Но и вся повесть, по крайней мере, то, что касается линии главного героя, развивается по закону сновидения, рождающегося из глубины подсознания, ко-

торое Фромм определял как «то, что происходит в нашем мозгу помимо, вне работы разума, определяющей наши действия» [Фромм, 2008, с. 36–37]. «Пиковая дама» в целом обладает некоей природой сновидения, или даже того, что можно было бы назвать, пользуясь выражением Эдгара По — «A Dream within a Dream» [Poe, 1849].

Удивительно, как мало людей — не исследователей, а просто читателей (и уже названных переводчиков) — замечает связь внутреннего монолога Германна с последующими событиями. И в то же время, неудивительно, поскольку, в самом деле, они лишь «верхушка айсберга», основная часть которого находится не только на глубине, но и в движении. Они подобны тому, о чем говорит в одной из своих книг режиссер Питер Брук: «But what is written? Certain ciphers on paper. <...> the word is a small visible portion of a gigantic unseen formation»[2] [Brook, 1996, p. 12].

Что же касается исследователей, то толкований интересующих нас слов «утроит», «усемерит» и их связи с роковыми картами множество. Так в статье «О реальном значении мотива трех карт в “Пиковой даме”» дается сравнительный анализ разных трактовок, например, А.Л. Слонимского, который «считает, что выбор карт сделан не случайно, но вытекает из “кабалистического” значения цифр 3 и 7». Приводится и трактовка Н.П. Кашина, утверждавшего, что «Пушкин хотел здесь достигнуть просто большей эффектности благодаря отмеченной детали, так как несомненно, что это совпадение: “тройка, семерка” — “утроит, усемерит” очень эффектно». Не соглашаясь с обоими, автор статьи, детально излагая все подробности и нюансы правил карточной игры, выдвигает свою версию: «выбор Пушкиным трех карт, так и всё содержание повести целиком вытекают из самой игры» [Чхаидзе, 1960, т. 3, с. 455–456].

Автор известной работы «Стиль Пушкина» отмечал: «Так, в стиле “Пиковой дамы” прежде всего, вступают в эту атмосферу сопоставлений, отражений, внутренних намеков цифровые обозначения» [Виноградов, 1941, с. 585]. В самом деле, помимо трех карт, повесть содержит огромное количество цифр и чисел, их сопоставлений и отражений, толкование которых привлекает исследователей, применяющих самые разнообразные подходы — от нумерологии до гематрии — т.е. метода постижения смысла слов и фраз на основе их

[2] «Что написано? Некие шифры на бумаге <…> слово — это малая видимая часть огромного невидимого процесса» (Перевод мой, — *Т.Б.*).

числовых значений — и всевозможных их сочетаний. Так С. Давыдов, например, комментируя обсуждаемый пассаж, отмечает: «Вопреки утверждениям всех комментаторов, что в этом отрывке Пушкин открыл лишь две из трех верных карт, мы настаиваем на непогрешности пушкинской тайнописи. Случайно оброненные Германном слова содержат, по-моему, все три карты, включая туза. Между тройкой и семеркой таится фонетически ассимилированный туз: “вот что утроиТУСемерит мой капитал”. <...> В анаграммной форме туз прекрасно уживается с тройкой и семеркой в одном и том же пространстве и времени» [Давыдов, 1987, с. 263–267]. Наиболее подробный анализ повести с точки зрения нумерологии, кабалистики и т. д. дает Лорен Дж. Лейтон в книге «Эзотерическая традиция в русской романтической литературе: Декабризм и масонство», утверждая, что «любое число, появляющееся — или скрытое — в тексте «Пиковой дамы», используется в соответствии с системой 3 – 7 – 1, известной из Каббалы и из нумерологических систем, возникших из Каббалы и называемых кабалистикой» [Лейтон, 1995, с. 141–142]. Констатируя, что «Пушкин был знаком с правилами нумерологических и других магических систем», Лейтон рассматривает всю повесть в этом ключе, представляя ее практически как шараду: «“Не прошло и трех недель... (3 х 7) или “Три дня после роковой ночи, в девять часов утра...” (3 х 3 = 9)» [Лейтон, 1995, с. 144]. С этих позиций трактует Лейтон и фразу Германна о трех картах, которая в его системе координат «является, таким образом, скрытым воплощением кабалистической формулы 3 х 7 + 1 = 22». [Лейтон, 1995, с. 153]. Подобный анализ поражает наблюдательностью, он по-своему глубок, тщателен и интересен, однако, оставляет ощущение своеобразной игры в отгадывание «числового ребуса», отчего вся повесть предстает, условно говоря, литературно-математической головоломкой.

При этом, конечно, и масонские символы, и кабалистика, и правила карточной игры, и нумерология — все это имеет отношение к Пушкину, его областям интересов, знаний и пристрастий. Не замыкаясь на нумерологии, нельзя все же не поддаться искушению обнаружить некоторые мистические связи между числами или числовыми значениями букв в словах, именах и так далее. На это провоцирует, прежде всего, имя героя. Мне представляется, что удвоенное «н» намекает на двойственность натуры обрусевшего немца Германна: его холодную расчетливость и «беспорядок необузданного воображения», его первоначальную сдержанность и вдруг

возникший азарт, его скромное положение и амбиции победителя. Кроме того, в таком написании имени — с двумя «н», оказывается 7 букв, а это одно из чисел, которые составляют комбинацию «выигрышных» карт. И, наконец, само имя представляет русскую транскрипцию имени Сен-Жермена, то есть того, кто изначально владел тайной, и добавлю — исходя из концепции данной статьи — именно это мы видим буквально на первых страницах повести, когда Германн про себя уже называет магические числа.

Но толкование повести исключительно под углом зрения нумерологии, оказывается достаточно узким. Как верно заметил автор книги «Проза Пушкина в поэтическом прочтении»: «истолкования, приписывающие тексту числовую мистику или основанный на нумерологии масонский сюжет <...>, как правило, недооценивают иронический подход автора к распространенной в литературе того времени каббалистической кодировке» [Шмид, 2013, с. 291].

Тайна трех карт, как и тайны «кабалистики» — о которой в самой повести, кстати, сказано с явным оттенком иронии — при всей их значимости, все же не главные тайны «Пиковой дамы». Главной тайной представляется та, о которой говорил Достоевский: «Человек есть тайна». Внутренний мир Германна — это, пожалуй, основное поле игры. Именно там идет интенсивный процесс рождения какого-то плана, еще не до конца осознанного, но почти наполеоновского, первые отголоски которого сначала слышны в словах «утроит, усемерит» и «дом графини», а затем в словах самой графини, каким-то образом явившейся к нему. Исследователи, фокусирующие внимание на масонских приметах, эзотерических знаках и так далее — что, безусловно, имеет значение и многое объясняет — находятся, независимо от того, насколько глубоко они уходят в эти области, как бы во внешнем пространстве повести. При этом почти упускается из виду то пространство, где как в колбе алхимика смешиваются импульсы, обрывки мыслей, рациональное и почти лишенное смысла, становясь единой сложной субстанцией внутреннего «Я» героя и, соответственно, его Судьбой.

И, если вступить в повесть через такой «вход», то на этом пути также как и в вышеописанных подходах, возникает целая «вереница кодов», но кодов другого порядка.

В таком контексте, именно как «огромный невидимый процесс» работы подсознания можно рассмотреть и посмертный приход графини к тому, кто жаждал узнать ее тайну. Мы помним

мысль Достоевского: «Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал “Пиковую даму” — верх искусства фантастического. И вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, то есть прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов» [Достоевский, 1972–1990, т. 30_1, с. 192].

Исходя из избранного здесь подхода о связи «внутреннего монолога» Германна на его пути к графине и прихода графини с ее текстом к нему, ответ на вопрос Достоевского можно сформулировать его же словами. Вышло «это видение из природы Германна», из раздвоенности его внутреннего «Я», того пограничного, возбужденного и, быть может, болезненного состояния, когда из пассивного, расчетливого созерцателя игры, он превращается в азартного главного ее участника. Здесь можно увидеть глубокий, как бы скрытый психологизм повести. Когда отмечали психологизм Достоевского, сам писатель отвечал: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» [Достоевский, 1972–1990, т. 27, с. 65]. Это важное высказывание можно отнести и к повести Пушкина, где «верх искусства фантастического» «соприкасается с реальным» в изображении «глубин души человеческой», и откуда возникает столь загадочный образ «видения» Германна. Иными словами, как сказано в книге «Поэтика Пушкина» в несколько ином контексте: «повесть “не знает” грани реальности с воображением Германна» [Бочаров, 1974, с. 201], где можно сделать акцент не только на словах «не знает», но и на слове «грани», то есть реальность и воображение или «подсознание» сливаются воедино.

В эпизоде прихода графини есть подробности, напрямую связанные с закодированными пластически-визуальными образами пушкинского текста. Для начала Германн приходит в ее дом — в половине двенадцатого, что можно было бы опять же толковать как образ внутренней двойственности: визуально две половины целого. У самого Пушкина это показано крупным планом: «Германн стал ходить около опустевшего дома: он подошел к фонарю, взглянул на часы, — было двадцать минут двенадцатого. Он остался под фонарем, устремив глаза на часовую стрелку и выжидая остальные минуты. Ровно в половине двенадцатого Германн ступил на графи-

нино крыльцо» [Пушкин, 1957–1958, т. 6, с. 337]. И этот крупный план часов дает нам вертикаль, делящую циферблат на две части.

Позже она приходит к нему без четверти три. Кстати, попутно здесь замечу, что в одном из изданий повести момент, где указано время прихода графини, опущен. Сразу за словами «бросился на кровать и заснул», следует: «В это время кто-то с улицы заглянул к нему в окошко, — и тотчас отошел» [Пушкин, 1995, с. 213][3]. В оригинальном же тексте Пушкина, как мы помним, между «заснул» и «В это время кто-то» есть целый абзац: «Он проснулся ночью: луна озаряла его комнату. Он взглянул на часы: было без четверти три. Сон у него прошел; он сел на кровать и думал о похоронах старой графини» [Пушкин, 1957–1958, т. 6, с. 349]. Опять досадное упущение — на этот раз — с отсутствующей строкой. А строка эта также имеет непосредственное отношение к кодам текста, в частности, визуальным и одновременно к тем числовым построениям, которые являются важной символической составляющей повести. В уже упомянутой книге Лейтона, где автор подробно разбирает все случаи прямо или косвенно связанные с цифрами, вплоть до слова «однажды», которое приравнивается к числу «1» и так далее, по поводу времени прихода графини к Германну, он делает такой незатейливый вывод: «Спустя три дня после роковой ночи, когда Германн просыпается в своей комнате, на часах было “без четверти три”. Отсюда следует, что графиня явилась открыть свою тайну Германну около трех часов утра» [Лейтон, 1995, с. 175].

Но, если еще раз представить указанное время, как циферблат, то перед нами окажется визуальный код: стрелки двух встреч Германна с графиней — половина двенадцатого и без четверти три, образуют две пересекающиеся линии: вертикаль и горизонталь — зримый знак креста, символ перепутья, перекрестка, судьбы. На таком перепутье часто оказываются герои сказок. Не случайно на рассказ о трех картах именно Германн заметил «Сказка!». И здесь он попадает в ситуацию сказочного героя на развилке дорог, где лежит Вещий камень с надписью о том, что случится, если пойдешь налево или направо.

[3] Это издание на русском языке куплено в Санкт-Петербурге, в Доме книги в разделе изданий «Азбука классика» и в том же формате. Интересная — и противоречащая истине — приписка на обороте обложки: «Издается без сокращений. A.S. Pushkin. Prose». Непонятно зачем нужно было у нас переиздавать Пушкина по какому-то ущербному зарубежному изданию.

В игре «Фараон» карты ложатся направо и налево, и от их расположения зависит судьба игрока. Это как бы тема Рока, на который нельзя повлиять (как в случае с Эдипом), и который находится вне человека. Но Германн играет еще и в другую игру. Решившись выведать тайну графини, проникнув к ней в дом, он входит в доверие ее молодой воспитанницы. Лизавета Ивановна, принимая его любовные письма за искренний интерес к себе, дает ему план того, как это можно сделать, а также подробный план расположения комнат. Когда Германн заходит в дом графини, перед ним две двери — справа и слева, как колоды карт в роковой игре с Чекалинским. И здесь, в отличие от правил «Фараона», но по закону сказки — он сам выбирает повороты своей фортуны. Он выбирает, какую дверь ему открыть. И он сам поворачивает не туда, где выигрыш. Он открывает не ту дверь, за которой могла бы быть любовь, а ту, за которой окажется «тайная недоброжелательность» графини — пиковой дамы. Перед нами предстает пластически визуальная картина того, что чуть позже случится с Германом за карточным столом. Этот пушкинский ход можно охарактеризовать словами того же Эйзенштейна: «Метафора предметов изображения» [Эйзенштейн, 2002, т. 1, с. 413]. Через физическое действие, зримые пластические движения (которые также можно назвать визуальным кодом повести), когда Германн сначала все-таки следует плану Лизаветы Ивановны и даже заглядывает в ее комнату, а потом разворачивается в кабинет графини, Пушкин показывает движения души Германна, его мыслей, какие-то замешательство, неловкость его выбора, предвещающие фатальный финал, когда он ошибется, «обдернется» в картах. Как отметил С. Бочаров: «Он сам “обдёрнулся”, выбрав даму вместо туза как свою судьбу» [Бочаров, 1974, с. 190].

Связь мыслей Германна с открывшейся ему тайной трех карт — это не «эффектное совпадение», это нить, которая связывает эти эпизоды, нить, по которой можно пройти по лабиринту повести к ее трактовке. «Случайное совпадение», «эффектный прием» — это поверхность, но если взглянуть глубже — это связующая нить мыслей Германна. Его желание было разбогатеть и во сне он видит, как становится обладателем денег, выигрыша. Он хотел узнать тайну карт и — как во сне — он ее узнает. Это некая сублимация желаний. Его желание узнать тайну и исполнение этого желания происходит в точке пересечения линий времени, в точке пересечения реального

и воображаемого: его прихода к ещё живой старухе и приход уже мертвой графини к нему. Но ответ, который она ему принесла — это ответ на его же ход размышлений. Это преломление его мыслей, как уже говорилось выше — по закону сновидения, в котором, часто, помимо главного послания, всплывают яркие реалистичные детали, как здесь — «незнакомая походка» и «шаркающие туфли».

Но как это и многое другое, что сокрыто в словах, их сочетаниях, связях, в пространствах между ними, передать в иной форме? Как показать на экране или на сцене эти внутренние тонкие сплетения смыслов повести или то, что становится в ней зримым так, чтобы не быть буквальным иллюстратором? Постановщику необходимо найти свои пластически-визуальные решения, свои «визуальные коды», которые будут адекватны его пониманию текста Пушкина.

Первые экранизации «Пиковой дамы» возникли, можно сказать, на заре кинематографа: это и пятнадцатиминутный немой фильм Пётра Чардынина (1910), близкий скорее сюжету оперы Чайковского (1890), чем повести, и фильм Якова Протазанова (1916) также немой, но уже полнометражный — серьезный художественный опыт воплощения не столько сюжета, сколько содержания. Здесь виден поиск киноязыка, возможности выражения идей в форме визуальных метафор, иногда достаточно буквальных — как тень Германна, похожая на профиль Наполеона, иногда художественно-концептуальных — когда в финале вместо портрета графини на стене оказывается туз пик, а Германна опутывает паутина.

По такому же пути — визуализации идей — следовал и английский режиссер Торольд Диккенсон (Thorold Dickinson), который поставил свою «Пиковую даму» *(The Queen of Spades*) в Англии, в 1949 году. В его время существовали только те небрежные переводы, о которых уже шла речь, однако, он сумел почувствовать тайну психологизма повести и нашел свои способы это воплотить. Удачными решениями можно считать игру отражений, особенно, когда Германн смотрит в зеркало, а в нем видит не себя, а графиню. Этот смыслообразующий кадр рифмуется с витавшими в воздухе уже во времена создания фильма, идеями Жака Лакана о «стадии зеркала, как образующей функцию Я» и о том, что «в повседневном нашем опыте и в полутьме символической действительности <...> зеркальный образ является, кажется, порогом видимого мира» [Лакан]. То есть, можно интерпретировать этот кадр как то, что в зеркале Германн видит свое сокрытое «Я», свою невидимую

связь с графиней, свое сокровенное с ней сходство. И, на мой взгляд, самый сильный, концептуальный момент фильма — приход графини к Германну, в котором тема метафизического зеркала получает свое развитие: мы видим его смятение и ужас, порыв ветра, распахивающий дверь, но самой графини нет. Она есть как бы отражение его состояния. Можно предположить, что таким образом реализуется идея (заложенная в кодах Пушкина), что основная драматургия повести, ее сверхсюжет разворачивается внутри сознания главного героя, за пределом «видимого мира». У Пушкина дан только намек на то, что приход графини свершается внутри Германна, что она озвучивает его собственные мысли, но в приведенном эпизоде фильма этот намек как будто был услышан. Как говорил Эйзенштейн: «Только киностихии доступно ухватить представление полного хода мыслей взволнованного человека. Или уж если литературе, то только литературе, вышедшей за пределы своих ортодоксальных ограничений» [Эйзенштейн, 2002, т. 1, с. 107]. В этой мизансцене Диккенсон «ухватил» ход мыслей взволнованного Германна, передав визуально то, что у Пушкина выражено в слове, вернее в незаметных связках слов, буквально выводящих его текст «за пределы ортодоксальных ограничений». Старая и, собственно, уже мертвая графиня приходит к Германну, чтобы назвать ему карты, которые он уже назвал себе сам. Таким образом, ее «приход» — лишь отражение его внутреннего монолога в его развитии. Удивительно, но английский режиссер именно это и показал, во всяком случае, этот момент фильма дает возможность такого прочтения.

Здесь можно вспомнить режиссерскую разработку Мейерхольда оперы П.И. Чайковского, которую он ставил не по «очень порочному сценарию Модеста Чайковского» [Мейерхольд, 1994, с. 57], а по повести Пушкина. Описанный выше эпизод — посмертный приход графини к Германну, Мейерхольд называет «Сон Германа». За 15 лет до фильма Диккенсона, он использует кинематографические приемы «затемнений» и «наплывов», чтобы показать нечто невидимое, показать то, что в большей степени относится к внутреннему миру героя, а не к внешним «фантастическим» обстоятельствам: «Мы показываем сон как сон. Две тюлевых пелены движутся во взаимно противоположные стороны, колеблются, сталкиваются, и на них рисуется сцена похорон, траурная процессия, видим катафалк, самого Германа. И внезапно Герман просыпается и в испуге

кидается к столу. Мрак — и дальнейшее интермеццо идет в темноте. Герман <...> глядит в угол, который кончается пустой стеной, и ведет сцену с призраком, причем этому призраку для его появления, нужно только колыхнуть плечом. Опять-таки это не под музыку шествует призрак или его выдвигают <...> Нет, будет висеть тюлевый занавес, часть тюлевого платья графини, чуть-чуть очертания профиля <...>. Тень, призрак — это сценическая формула, это не мистика». [Мейерхольд, 1994, с. 65]. То есть он не иллюстрирует текст, но вскрывает его не напрямую выраженные смыслы. Через нюансы пластической визуальности Мейерхольд монтирует глубину музыки П.И. Чайковского с глубиной текста Пушкина. Английский режиссер не ставил перед собой такой задачи, но его решение сцены прихода графини к Германну во многом перекликается с замыслом Всеволода Мейерхольда.

При всех названных достоинствах, экранизация Диккенсона, к сожалению, страдает рядом несоответствий — это и нажим на темную мистику, что давало основание критике определять жанр фильма как «gothic horror» (готический хоррор или фильм ужасов), и наивное стремление создать местный колорит «à la russe»: цыгане, бурые медведи, и т.д. Фильм также перегружен излишним многословием, часто не имеющим отношения к оригинальному тексту. Но именно сцена прихода графини к Германну, где нет слов вообще — ближе всего к Пушкину и глубже всего проникает в тайну повести. Это какое-то погружение художественной интуиции в самую суть, которое иногда случается помимо воли художника, как, возможно, было и в этом случае.

Здесь интересно вспомнить недооцененную, по-моему, отечественную экранизацию Игоря Масленникова (Ленфильм, 1982). У него нет лишних слов и практически нет «немых сцен», но есть полностью, в самом чистом виде, до последней запятой сохраненный текст повести, и сделано это исключительно тонко и кинематографично. Режиссер фильма дает почувствовать, что само слово — это магия, что проза Пушкина тоже поэзия. При этом он делает слово частью кинематографической фактуры. Его произносит «рассказчик», но это не голос за кадром, и не какой-нибудь актер с бакенбардами и в цилиндре, изображающий «автора». Текст озвучен почти постоянно присутствующей в кадре актрисой, чей облик одновременно и слегка мужской и женский, она и Германн, и графиня, и она — главная метафора фильма. С короткой, почти

мужской стрижкой, с какой-то инфернальной подводкой глаз, она появляется то в современном, то в старинном одеянии. То вдруг у зеркала по-мужски поправляет волосы, то стоит на развилке лестниц в длинном роскошном платье. Она идет по улицам Петербурга за Германном, и снежная буря, как эхо пушкинской «Метели» нервно колышет ее шарф. Вместе с Германном она входит в дом, сбрасывает шубу, заглядывает через его плечо в карты... Она везде и нигде. Она — некий таинственный демонический дух этой повести. При том, что вербальный текст — не главный инструмент кинематографа, режиссер нашел уникальный способ сделать само слово как бы музыкой фильма, или своего рода хореографией — гибкой, пребывающей в постоянном движении, обретающей пластически зримую и по-своему, метафорическую жизнь.

Кроме того, в этом фильме есть и свой параллельный кино-текст. Как режиссер передает, к примеру, то знаковое время, которое образует крест? Он с самого начала, когда Германн еще только наблюдает за чужой игрой, ставит его спиной к большому окну, перекладины которого образуют форму креста.

И все же самое поразительное в фильме Игоря Масленникова — это само слово Пушкина, которое он не иллюстрирует, но которому дает полное право быть услышанным. Таким образом, он раздвигает рамки кадра для зрительской фантазии и воображения.

А как работают «переводы» повести на язык искусства, в котором слов нет вообще? Может ли приблизиться к пушкинскому источнику чисто хореографическое решение, где вербальный текст отсутствует по определению?

Не буду подробно останавливаться на постановках последних лет. В контексте этой статьи они менее интересны, т.к. основаны не столько на повести, сколько на либретто к опере Чайковского. Первая из них — балет в 3-х действиях аргентинского хореографа Иньяки Урлезаги, осуществленный петербургской труппой балета им. Леонида Якобсона в 2019 году. И вторая, премьера которой состоялась относительно недавно — в декабре 2023 года в Большом театре в Москве. Постановщик — хореограф Юрий Посохов также следует за либретто к опере и музыкой Чайковского к ней, которая звучит по-новому в обработке современного композитора. Здесь Пиковая дама представлена как бы в двух образах — сначала графини, а затем — как выразился исполнитель этой партии — в образе некой «неживой субстанции, демонической».

Остановлюсь на балете «Пиковая дама» французского хореографа Ролана Пети, в основу которого положена повесть. К числу «литературных» постановок Пети относятся такие шедевры, как «Собор Парижской богоматери» (*Notre-Dame de Paris)* по роману Гюго (1965) на музыку Мориса Жарра, «Потерянный рай» (*Paradise Lost)* по эпической поэме Джона Мильтона на музыку М. Констана (1967), «Camera obscura» по роману Набокова на музыку А. Шёнберга (1994) и, наконец, «Пиковая дама» (*La Dame de pique*) по повести Пушкина на музыку П. Чайковского.

Идея перевести на язык балета повесть Пушкина впервые пришла к Ролану Пети еще в 1978 году после поездки в Санкт-Петербург, где он услышал «Пиковую даму» Чайковского. И первая версия балета, который он планировал поставить на Михаила Барышникова, была на музыку к опере. При этом Пети сам сочинил либретто, главным «козырем» которого были чувственные дуэты Германна со старой графиней. Аргументом был текст Пушкина, где Германн готов «сделаться ее любовником», чтоб только узнать тайну трех карт. «А раз так, — утверждал Пети, — я считал, у меня были все основания поставить дуэт Германа с Графиней. К сожалению, Барышников не согласился, и мне пришлось уступить. Балет утратил новизну решения, став просто иллюстрацией к сюжету» [Пиковая дама].

Позже, получив приглашение поставить спектакль в Большом театре (2005), он написал новое либретто, взяв теперь не оперную партитуру, а Шестую симфонию Чайковского. Как отметил сам Ролан Пети: «у каждого свой Пушкин <...> Я предлагаю вам свою “Пиковую даму”. <...> Дуэты Германна с Графиней являются центральными эпизодами моей постановки» [Пиковая дама].

Действительно, французский хореограф был вдохновлен мыслью, что Германн готов стать любовником графини. Он делает на этом акцент и находит главную партнершу Германна именно в старой графине, партию которой он отдает молодой талантливой исполнительнице. На этой идее он выстраивает драматургию своего спектакля. Но — к чести балетмейстера — у него получился любовный дуэт не столько с партнершей или любовницей, сколько с чем-то большим. Это не то, чтобы дуэт с престарелой (или помолодевшей) Анной Федотовной, это — дуэт с Судьбой, с Искушением, с какой-то Тайной, с невидимым «внутренним Я» Германа, с зеркалом, которое мелькнуло в кадре Диккенсона. Представляется, что Пети нашел

очень неожиданное (быть может, даже для самого себя) и глубокое прочтение повести Пушкина. Он создает и неожиданный внешний облик графини, отличный от всех, начиная с первых иллюстраций к повести — Г.Г. Гагарина 1834 года и позднее Бенуа. Там старуха — мертвая или полумертвая, со всем присущим подобному состоянию и возрасту уродством. Такой ее обычно и представляли в опере, в экранизациях.

В страстном танце Германа и какой-то преображенной графини — не старухи, а некоего влекущего образа — раскрывается чувственная тема магнетизма тайны и жгучего желания ею овладеть. У Пети они танцуют страсть, которая была присуща и самому Пушкину — страсть игрока. В их пластическом дуэте читается и «роковое слияние», и «роковой поединок» двух игроков. Здесь графиня — одновременно и дама, и карта, и воплощение соблазна, который повел Германна в рискованную игру. Танец с ней пластически визуализирует то, что было скрыто от всех, но что манило его в игорный дом, еще когда он и не играл там, и ту «неведомую силу» [Пушкин, 1957–1958, т. 6, с. 333], которая вела его к дому графини.

И здесь вновь нельзя не вспомнить замыслы Мейерхольда, который настаивал на том, чтобы «тема о графине сделалась навязчивой». [Мейерхольд, 1994, с. 62]. Он не просто отдает партию графини молодой исполнительнице, он увидел в этом персонаже воплощение соблазна, страсти, рока. И он так же, как и Пети следует за Пушкиным: «Режиссерская мысль симфонически развивает неразрывную и все сближающую связь между двумя главными персонажами оперы — Германом и старухой. <...>. Впервые мы прямо посмотрели в глаза графини — нет, это не дряхлая старуха, баба-яга прежних постановок “Пиковой дамы”. В ее глазах блеск и воля, она “сохраняла все привычки своей молодости, строго следовала модам семидесятых годов и одевалась так же долго, так же старательно, как и шестьдесят лет тому назад”. Она пряма и даже стройна, и она что-то знает <...>. А Мейерхольд все сводит и сводит их, то случайно, мимолетно, то вплотную, задерживает их взгляды друг на друге, почти бросает в объятия. Мечется в страхе и соблазне Герман, а вокруг дьявольский смех и возгласы <...> “Вот любовница твоя! Смотри, вот пиковая дама!”» [Мейерхольд, 1994, с. 322–323].

Замысел гениального отечественного режиссера более чем на полвека опередил идеи французского хореографа. Кажется, оба

художника из разных временных и пространственных точек шли в одном направлении, не иллюстрируя сюжет, а приводя в движение то, что в нем можно открыть. Совершенно очевидно, что хореограф-философ понимал свою идейно-художественную задачу так же, как режиссер — создатель системы «биомеханики»: «работать над движением — это не иллюстративная работа, а работа над ассоциативной способностью зрителя» [Мейерхольд, 1994, с. 60].

Обратим внимание, что у Германна «огненное воображение» [Пушкин,1958, с. 331], у графини — «чепец с лентами огненного цвета» [Пушкин, 1958, с. 324], и муж ее «боялся, как огня» [Пушкин, 1957–1958, т. 6, с. 321]. Это намек на внутренний «огонь», который их как-то связывает. Пети это заметил и показал через хореографию. Ему не нужно было надевать на исполнительницу партии графини «огненные ленты», он показывает, как она «воспламеняет» воображение Германна. Их танец — это хореография невидимых внутренних страстей — графини и ее «полуночного жениха», упомянутого священником при отпевании.

И это еще одна интересная подробность: «Молодой архиерей произнес надгробное слово. В простых и трогательных выражениях представил он мирное успение праведницы, которой долгие годы были тихим, умилительным приготовлением к христианской кончине. “Ангел смерти обрел ее, — сказал оратор, — бодрствующую в помышлениях благих и в ожидании жениха полунощного”. Служба совершилась с печальным приличием» [Пушкин, 1957–1958, т. 6, с. 348]. Но для читателя, знающего обстоятельства смерти графини, в этих словах слышится что-то скорее «неприличное», невольный намек на ночной приход Германна от чего сам он при отпевании «несколько минут лежал на холодном полу, усыпанном ельником» [Пушкин, 1957–1958, т. 6, с. 348], а Лизавету Ивановну выносят в обмороке на паперть.

Здесь сразу открывается множество смыслов, даже своего рода сложная «игра слов»: полуночного жениха ждала Лизавета, но жених шел к графине. Об этом писал В. Виноградов, когда говорил о таком «приеме семантического движения, по которому слова и фразы как бы скользят непрестанно из одной субъектной плоскости в другую, являясь в многообразных отражениях <...> Выражение “в ожидании жениха полунощного” покоится на символике евангельской притчи о десяти девах, из которых мудрые бодрствовали (со светильниками и с маслом для них) в ожидании жениха полунощного (“сына

человеческого", Христа), а неразумные в полночь ушли покупать масло для светильников и опоздали на брачный пир. Но в семантике "Пиковой дамы" этот символ проецируется на вернувшуюся с бала старуху и Германа, который "ровно в половине двенадцатого ступил на графинино крыльцо"» [Виноградов, 1936, с. 160].

Германн, который готов был стать любовником графини, и явившийся ровно в полночь, нечаянно оказывается как бы «женихом полуночным». Одновременно, здесь вскрывается и мистически-религиозный смысл: если в евангельской притче так назван Тот, Кто воскрешал из мертвых, то Германн предстает, как демонический его антипод, т.е. как тот, кто становится причиной смерти.

С другой стороны — Герман по-сути «жених полуночный» для Лизы, но он путает все карты. Не случайно графиня (уже после смерти) или голос его совести, приказывает ему жениться на Лизавете Ивановне.

И все же, если Германа можно назвать «полуночным женихом», то его «полуночная невеста», ночная гостья его полусна — это графиня. В ее приходе к Германну (если только это не плод его больного воображения), в их чем-то повторяющихся поступках, есть не только загадка, не только ужас, но и еще одна, странная форма их близости. Находящиеся в разных пространственных — земных и потусторонних – измерениях, они в чем-то сходятся, говорят на одном языке, ведут свой тайный диалог, когда он задает ей вопрос в ее спальне, а она отвечает, придя в спальню к нему. И даже если интерпретировать приход графини и ее слова, как работу подсознания Германна, у Пушкина это представлено в пластически зримых образах, через которые метафизические смыслы обретают формы физической, с «бытовыми» подробностями реальности. На внешнем «физическом» уровне повести мы видим двух героев — мужчину и женщину, которые тайно, глубокой ночью приходят друг к другу. При этом, описание ее ночного явления — это почти балетный прием — через физически зримое выразить невидимое.

В своем балете Ролан Пети, разумеется, именно через пластику тела показал таинственную близость Германна и графини. Он открыл что-то важное в повести, то, к чему очень близко подошел задолго до него Мейерхольд — ее странный мистический эротизм. Дуэты с графиней полны чувственности. Но это неудивительно, ведь их обоих что-то влечет друг к другу. Графиня обладает для Германна такой силой притяжения, что никакая Лизавета Ивановна

с ней сравниться не может, хоть она, как та камеристка из «светского разговора», взятого эпиграфом ко II главе, «свежее».

И здесь неважен преклонный возраст графини и то, что Германн «был свидетелем отвратительных таинств ее туалета» [Пушкин, 1957–1958, т. 6, с. 339]. Он смотрит на ее влекущий портрет в молодости, портрет, изображавший «молодую красавицу <...> с розою в пудренных волосах» [Пушкин, 1957–1958, т. 6, с. 337]. Кажется, строки Ахматовой из «Поэмы без героя» об этом:

На стене его тонкий профиль —
Гавриил, или Мефистофель
Твой, красавица, паладин?
Ты сбежала ко мне с портрета,
И пустая рама до света
На стене тебя будет ждать —
Так пляши одна без партнера.
Я же роль античного хора
На себя согласна принять... [Ахматова, 1989b, с. 45].

Как будто в самом деле, Германн с профилем Мефистофеля готов стать партнером красавицы, сошедшей с портрета. Кстати, портрет оказывается определенным визуальным кодом в постановке Мейерхольда: «Графиня молодится и становится в свои 150 лет своеобразной невестой <...> Вокруг лестницы расположена картинная галерея. Бегут портреты предков графини, так что Германн, идя по этой галерее и как будто по XVIII веку, натыкается на портрет графини и тут получает разгадку того, что она из себя представляет. <...>. Он доходит до комнаты Лизы и решительными шагами проходит мимо и, наконец, спускается до комнаты графини» [Мейерхольд, 1994, с. 64]. Тема портрета «Венеры московской» обыгрывается Мейерхольдом таким образом, что графиня именно пластически повторяет свой портрет в молодости, когда она «появляется в дверях, как в раме. И перед нами вдруг два портрета — наверху и внизу. Тот же гордый стан, та же поза, тот же веер, только наверху чудное, а здесь страшное лицо. Эта внизу хранит тайну той, хранит навечно» [Мейерхольд, 1994, с. 324]. Это согласуется с чувственностью дуэтов графини и Германна у Ролана Пети, и главное — с той символикой графини, как воплощения соблазна тайны, манящей и волнующей Германна, которую можно найти и в самой повести. Уже после ее

смерти, Германн спускается по «темной лестнице, волнуемый странными чувствами», представляя, как по этой же лестнице, в эту же спальню, «прокрадывался» какой-нибудь ее счастливый любовник. Во всем этом есть что-то почти сексуальное — не просто желание разбогатеть, но страстное «темное» влечение к овладению тайной, как бы смешавшееся с влечением к ее обладательнице.

Не менее значимо и то, как пластически визуально Пети кодирует параллель с Наполеоном. У Пушкина Германн — военный инженер и, надо думать, это неслучайно. Да, военным инженером был его великий прадед, но в повести, скорее всего, не это было мотивом. Название имеет символический смысл. Французское слово *ingénieur* можно перевести как «изобретатель», «разработчик» и это косвенно намекает на «изобретение» и «разработку» стратегии Германна завладеть тайной графини. А то, что он именно инженер военный — лишний раз задает параллель с великим стратегом военных завоеваний — Наполеоном. Как справедливо отметил Лейтон: «роковые совпадения: Наполеон, поверженный гений, был человеком безнравственным и без Бога в душе. Таким же человеком был и Германн, обладавший чертами Наполеона и Мефистофеля. [Лейтон, 1995, с. 135].

В своем балете Ролан Пети раскрывает и воплощает (именно делает зримым через плоть) вдруг вспыхнувшую в Германне, почти маниакальную, наполеоновскую страсть к тому, чтобы выиграть, победить. В повести сходство с французским «инженером» войны упоминается дважды прямым текстом. Впервые — по выражению Томского: «Этот Германн — <...> лицо истинно романическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля» [Пушкин, 1957–1958, т. 6, с. 343]. И второй раз — в комнате Лизы: «он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона» [Пушкин, 1957–1958, т. 6, с. 345]. Задаваясь вопросом — почему Германн сравнивается с Наполеоном, автор книги «Пушкин: однажды и всегда», отмечет следующие параллели: «если мы посмотрим на то, как развиваются события, то мы найдем прямую связь между походом Наполеона в Россию и поведением Германна за карточным столом. Наполеон начинает с побед: он приходит в Москву. Германн тоже выигрывает, поставив на первые две карты. На третьей карте Германн испытывает полный крах — точно так же как и Наполеон, выйдя из Москвы» [Листов, 2018, с. 113].

В экранизациях это передавалось визуально через некоторое внешнее сходство актера, или увеличенную тень треуголки, или бюстики и портреты Наполеона, появлявшиеся в разных «углах» картины. У Ролана Пети эти сравнения вскрывают более глубокое содержание. Ведь, по сути, Германн похож на Наполеона внутренне — стремлением возвыситься, победить. Только Бонапарт сражался на географических картах мира, где были и гробницы Фараона, а Герман «сражался» в «Фараона» на картах игральных (кстати, по-французски, как и по-русски — это одно слово — «carte», в отличие, скажем, от английского — «card» и «map»), но и тот, и другой, проиграли.

В постановке Пети танец Германна на огромном ломберном столе с картами под 4-ю, маршевую часть Шестой симфонии Чайковского — прямая аллюзия на победные, но закончившиеся поражением, марши Наполеона. Действительно, Германн, как и Наполеон, начинает с побед, но в конце своей рискованной авантюры и неверно выбранного пути, проигрывает все.

У Пети это зримо и убедительно. В балете — как и в повести — многое зашифровано, но здесь эти шифры — более, чем во многих других интерпретациях — чрезвычайно близки оригиналу. Более того, балет провоцирует и следующую мысль: в образе Германна не просто есть сходство с Наполеоном, и не просто наполеоновские амбиции ввергли его в безумную авантюру, ставшую Судьбой. Здесь, как в гештальт рисунках, проступают контуры еще одной темы: Судьба самого Наполеона, показанная в образе Германна. В балете как будто бы что-то важное осмысляется и в личности самого возвысившегося, но поверженного великого «военного инженера» Франции.

Освобождаясь от необходимости буквально переводить, порой непереводимые сочетания слов, которые всегда поражают у Пушкина, талантливый постановщик «перевел» его текст на пластический язык, способной воплотить то, что кроется между строк. Это нисколько не противоречит идее Достоевского о «какой-то тайне искусства», по которой невозможно найти соответствия при переводе произведения из одной его формы в другую, разве что изменив сюжет, взяв первоначальную мысль [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 225].

Ролан Пети, в отличие от Модеста Чайковского, автора либретто оперы, не менял саму фабулу повести, он изменил оптику, сместил при-

вычный угол зрения, что, как представляется, дало ему возможность проникнуть в тайны повести Пушкина. Он выразил на своем языке, в своей форме что-то глубоко сокрытое. Не меняя сюжет, Пети в тоже время и не иллюстрировал его, он двигался от пушкинского символа к символу своему, хореографическому. Это тот случай, о котором можно сказать: «Нужно, чтобы символ двигался по направлению к другому символу, чтобы один язык в полный голос заговорил на другом языке: лишь в этом случае, в конечном счете, можно будет сохранить верность и буквальному значению текста» [Барт, 1989, с. 370]. При всех достоинствах интерпретации Мейерхольда или экранизации Масленникова — где частично или полностью присутствует слово, Пети сделал еще один шаг, еще одно «балетное pas» — «сохранил верность» тексту вне текста. Более того, он вскрыл подтекст «Пиковой дамы», и именно этот подтекст, выходя «в полный рост» на сцену, становится основным хореографическим текстом его постановки.

Но даже и это глубокое видение повести Пушкина, которое представил Ролан Пети, открывает нам лишь некоторые ее грани, высвечивая детали и нюансы, на которые не всегда обращают внимание. Сам же текст обладает таким смысловым объемом, что, скорее всего, ни одно исследование, ни одна постановка не смогут охватить его в полной мере.

Каждое новое обращение к «Пиковой даме», как правило, высвечивает только то, что видно под углом зрения исследователя, художника, постановщика или композитора. Для Чайковского это была своего рода исповедь — и игрока, и человека тайных страстей, выраженная в его музыке, независимо от надуманного либретто. Для Ролана Пети — это тоже исповедь, исповедь самого Германна, и одновременно исповедь французского хореографа о судьбе своего соотечественника Наполеона.

Повесть поистине кажется бездонной, открывающей простор для все новых интерпретаций. Принято считать, что «Пиковая дама» сплела воедино мотивы рока и карточной игры. В этой статье я постаралась осветить несколько иную трактовку: главная тайна повести не столько игра, сколько игрок, не столько всевластный Рок, сколько человек, который сам выбирает свою Судьбу.

Проделанный в статье анализ дает основание полагать, что в сознании или, скорее, подсознании Германна, зарождается дерзкая мысль, приводящая к ошибкам почти «преступным», за которые следует соответствующее «наказание». Такая постановка

вопроса созвучна идеям, стоящего «на высоте недосягаемой» (по выражению Пушкина) Расина, который писал: «Здесь малейшие ошибки караются со всей строгостью; один лишь преступный помысел ужасает столь же, сколь само преступление» [Расин, 1970, с. 516]. Мысль Германна, обретающая некоторую визуальность в мелькнувшем в воздухе пистолете, и озвученная им самим (когда он признается, что, кажется, повинен в смерти графини), и двусмысленными словами Чекалинского «Ваша дама убита», приводит к наказанию.

Речь здесь не столько о близости «Пиковой дамы» роману Достоевского «Преступление и наказание», о чем сказано и написано немало, как, например, то, что «Раскольников — духовный брат Германна. Он тоже мечтает о славе Наполеона и убивает старуху» [Белов, 2001, с. 230]. Или: «То немецкое, что есть в образе Раскольникова, в какой-то степени унаследовано им от пушкинского Германна из «Пиковой дамы» [Мармеладов, 1992, с. 16]. Безусловно, это все есть, как и многие другие черты общности этих произведений, о чем я частично писала в статье «“Преступление и наказание”: Хореография текста и текст хореографии» [Боборыкина, 2022, с. 48–77].

Здесь же внимание фокусируется на несколько ином аспекте — специфике «преступления» Германна и соответствующей специфике его «наказания». Сказанное Бердяевым о Достоевском, можно отнести и сюда: «Наказание подстерегает человека в самой глубине его собственной природы» [Бердяев, 1994, с. 59]. Безумный замысел Германна рождался где-то в глубине его души и, исполнение, почти «преступное» случилось на уровне «помысла», соответственно, «наказание» находится в тех же глубинах — души и разума, когда он, безумный оказывается в больнице для душевнобольных. Роль Германна в выборе собственной Судьбы высвечивается таким образом, что главной тайной повести, рассказанной Пушкиным с искусством, опередившим свое время, оказывается сам человек, его душа, его мысль.

Этот вывод подкрепляется и открытиями ряда постановщиков, по-своему прочитавших то, что скрыто между строк. К этому выводу позволяет прийти и возможность вглядеться в повесть как бы из будущего и по-новому увидеть ее «тайнопись», то, что выводит текст «за пределы ортодоксальных ограничений», пророчески приближая художественный метод Пушкина к открытиям XX–XXI веков

в области литературы и искусства. При этом повесть продолжает хранить немало загадок, и сама по себе остается тайной, которую мы все пытаемся разгадать и которую можно разгадывать бесконечно.

Список литературы

1. Ахматова, 1989a — *Ахматова А.А.* О Пушкине: Статьи и заметки. М.: Книга, 1989. 367 с.
2. Ахматова, 1989b — *Ахматова А.А.* Поэма без героя: в 5 кн. / вступ. статья Р.Д. Тименчика; сост. и прим. Р.Д. Тименчика при участ. В.Я. Мордерер. М.: Изд-во МПИ, 1989. 384 с.
3. Барт, 1989 — *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с фр., вступ. статья и коммент. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 374 с.
4. Барт, 2001 — *Барт Р.* S/Z / пер. с фр. Г. Косикова и В. Мурат. М.: УРСС, 2001, 230 с.
5. Белов, 2001 — *Белов С.В.* Неслучайные слова и детали в «Преступлении и наказании» // Вокруг Достоевского: Статьи, находки и встречи за тридцать пять лет. СПб: СПбГУ, 2001. С. 193–197.
6. Бердяев, 1994 — *Бердяев Н.* Миросозерцание Достоевского // Философия творчества, культуры и искусства. М.: Искусство. 1994. Т. 2. С. 7–150.
7. Боборыкина, 2021 — *Боборыкина Т.А.* Уже не подросток, еще не князь // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4 (16). С. 88–122. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-88-122
8. Боборыкина, 2022 — *Боборыкина Т.А.* «Преступление и наказание»: хореография текста и текст хореографии // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19). С. 48–77. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-48-77
9. Боброва, 1958 — *Боброва Е.И.* Перевод П. Мериме «Пиковой дамы»: (Автограф. рукопись) // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 2. С. 354–361.
10. Бочаров, 1974 — *Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина. М.: Наука, 1974. 206 с.
11. Бочаров, 2000 — *Бочаров С.Г.* Случай или сказка? // Литература. 2000. № 03 (387). URL: https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200000301 (дата обращения: 14.05.2024).
12. Виноградов, 1936 — *Виноградов В.* О стиле Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. Т. 2. С. 75–86.
13. Виноградов,1941 — *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М.: Гослитиздат, 1941. 620 с.
14. Джеймс, 1991 — *Джеймс У.* Психология. М.: Педагогика, 1991. 368 с.
15. Давыдов, 1987 — *Давыдов С.* Реальное и фантастическое в «Пиковой даме» // Revue des études slaves. 1987. Т. 59, fascicule 1-2. С. 263–267. URL: https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1987_num_59_1_5630 (дата обращения: 14.05.2024).
16. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
17. Касаткина, 2023 — *Касаткина Т.А.* «Мы будем — лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского / отв. ред. Т.Г. Магарил-Ильяева. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 432 с.
18. Кибальник, 2022 — *Кибальник С.А.* Тайнопись русских писателей: от Пушкина до Набокова. СПб.: Петрополис, 2022, 434 с.

19. Лакан — *Лакан Ж.* Стадия зеркала, как образующая функцию Я. URL: https://psychic.ru/mobil/artic/mirror.htm (дата обращения: 14.05.2024).

20. Лейтон, 1995 — *Лейтон Л.Д.* Эзотерическая традиция в русской романтической литературе: Декабризм и масонство / пер. с анл. Э.Ф. Осиповой. СПб.: Академический проект, 1995. 253 с.

21. Листов, 2018 — *Листов В.* Пушкин: однажды и всегда: 10 лекций для проекта Магистерия. М.: Rosebud Publishing, 2018. 192 с.

22. Лотман, 1995 — *Лотман Ю.* «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе // Пушкин. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 786–814.

23. Мармеладов, 1992 — *Мармеладов Ю.* Тайный код Достоевского. Илья-пророк в русской литературе. СПб.: Петровская Академия Наук и Искусств, 1992. 142 с.

24. Мейерхольд, 1994 — *Мейерхольд В.Э.* «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба. СПб.: Композитор. АОЗТ Велес, 1994. 408 с.

25. Пушкин, 1957–1958 — *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Изд-во АН СССР, 1957–1958.

26. Пушкин, 1995 — *Пушкин А.С.* Повести. Париж: Booking International, 1995. 348 с.

27. Расин, 1970 — *Расин Ж.* Федра / пер. М. Донского // Театр французского классицизма. М.: Худож. лит., 1970. С. 515–569.

28. Ремизов, 2000 — *Ремизов А.* Сны и предсонье. СПб.: Азбука, 2000. 432 с.

29. Терц, 1993 — *Терц А.* Прогулки с Пушкиным. СПб.: Всемирное слово, 1993. 159 с.

30. Фрейд, 2018 — *Фрейд З.* Толкование сновидений. СПб.: Питер. 2018. 576 с.

31. Фромм, 2009 — *Фромм Э.* Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов. М.: Аст, 2009. 251 с.

32. Чхаидзе, 1960 — *Чхаидзе Л.В.* О реальном значении мотива трех карт в «Пиковой даме» // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960, Т. 3. С. 455–460.

33. Шмид, 2013 — *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина» и «Пиковая дама». СПб.: Изд-во СПбГУ, 2013. 356 с.

34. Эйзенштейн, 2000 — *Эйзенштейн С.* Монтаж. М.: Музей кино, 2000. 588 с.

35. Эйзенштейн, 2002 — *Эйзенштейн С.* Внутренний монолог // Метод. М.: Музей кино, 2002. Т. 1. С. 98–129

36. Эткинд, 1999 — *Эткинд Е.Г.* Внутренний человек и внешняя речь. М.: Языки русской культуры, 1999. 448 с.

37. Якобсон,1996 — *Якобсон Р.* Язык и бессознательное / пер. с англ., фр., К. Голубович, Д. Епифанова, Д. Кротовой, К. Чухрукидзе, В. Шеворошкина; сост., вступ. слово К. Голубович, К. Чухрукидзе; ред. пер. Ф. Успенский. М.: Гнозис, 1996. 248 с.

38. Якобсон, 1998 — *Якобсон Р.* О лингвистических аспектах перевода // Избр. работы по лингвистике. Благовещенск: Изд-во Благовещ. гум. колледжа им. Бодуэна де Куртенэ, 1998. С. 361–368.

39. Brook, 1996 — *Brook P.* The Empty Space. New York: A Touchstone Book, 1996. 141 p.

40. Edwards, 1892 — The Queen of Spades and Other Stories / trans. by M. Edwards // Project Gutenberg. URL: https://www.gutenberg.org/files/55024/55024-h/55024-h.htm (дата обращения: 14.05.2024).

41. Poe, 1849 — *Poe E.A.* A Dream Within a Dream. 1849. URL: https://poets.org/poem/dream-within-dream (дата обращения: 14.05.2024).

42. Pushkin, 1983, — *Pushkin A*. Complete Prose Fiction / trans., with an introduction and notes by Paul Debreczeeny. Stanford University Press, 1983. 545 p.

43. Pushkin, 1994 — *Pushkin A*. The Queen of Spades and Other Stories / trans. from the Russian by T. Keane. New York: Dover Publications, 1994. 85 p.

Интернет-ресурсы

1. «Пиковая дама» — «Пиковая дама». 31 окт. 2011 г. // Орфей. URL: https://orpheusradio.ru/programs/balet_FM/2011-10-31/19581-pikovaya-dama (дата обращения: 14.05.2024).

References

1. Akhmatova, A.A. *O Pushkine: Stat'i i zametki* [*About Pushkin: Articles and Notes*]. Moscow, Kniga Publ., 1989. 367 p. (In Russ.)

2. Akhmatova, A.A. *Poema bez geroia: v 5 knigakh* [*Poem without Hero: in 5 books*]. Intro. by R.D. Timenchika; ed. by R.D. Timenchika with the help of V.Ia. Morderer. Moscow, Izd-vo MPI Publ., 1989. 384 p. (In Russ.)

3. Barthes, Roland. *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [*Selected Works. Semiotics. Poetics*]. Trad. from French, ed. by G.K. Kosikova. Moscow, Progress Publ., 1989. 374 p. (In Russ.)

4. Barthes, Roland. *S/Z* [*S/Z*]. Trans. from French G. Kosikova and V. Murat. Moscow, URSS Publ., 2001. 230 p. (In Russ.)

5. Belov, S.V. "Nesluchainye slova i detali v 'Prestuplenii i nakazanii'" ["Intended Words and Details in *Crime and Punishment*"]. *Vokrug Dostoevskogo: Stat'i, nakhodki i vstrechi za tridzat' piat' let* [*About Dostoevsky: Articles, Discoveries and Encounters during Thirty-Five Years*]. St. Petersburg, SPbGU Publ., 2001, pp. 193–197. (In Russ.)

6. Berdiaev, N. "Mirosozertsanie Dostoevskogo" ["Dostoevsky's Worldview"]. *Filosofiia tvorchesta, kul'tury i iskusstva* [*Philosophy of Creativity, Culture, and Art*], vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994, pp. 7–150. (In Russ.)

7. Boborykina, T.A. "Uzhe ne podrostok, eshche ne kniaz'" ["Not an Adolescent Anymore, Not Yet a Prince"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (16), 2021, pp. 88–122. (In Russ.) https:// doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-88-122

8. Boborykina, T.A. "'Prestuplenie i nakazanie': khoreografiia teksta i tekst khoreografii" ["*Crime and Punishment*: Choreography of the Text and Text as Choreography"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (19), 2022, pp. 48–77. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-48-77

9. Borbova, E.I. "Perevod P. Merime 'Pikovoi damy': (avtograf. Rukopis')" ["P. Merimee's Translation of *The Queen of Spades*: (Autograph. Manuscript)"]. *Pushkin: issledovaniia i materialy* [*Pushkin: Research and Materials*], vol. 2. Moscow; Leningrad, Izd.-vo AN SSSR Publ., 1958, pp. 354–361. (In Russ.)

10. Bocharov, S.G. *Poetika Pushkina* [*Pushkin's Poetics*]. Moscow, Nauka Publ., 1974. 206 p. (In Russ.)

11. Bocharov, S.G. "Sluchai ili skazka?" ["A Case or a Fairy Tale?"]. *Literatura*, no. 3 (387). Available at: https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200000301 (Accessed 14 May 2024). (In Russ.)

12. Vinogradov, V. "O stile Pushkina" ["About Pushkin's Style"]. *Vremennik Pushkinskoi komissii* [*Temporary Book of the Pushkin Commission*], vol. 2. Moscow; Leningrad, Izd.-vo AN SSSR Publ., 1936, pp. 75–86. (In Russ.)

13. Vinogradov, V.V. *Stil' Pushkina* [*Pushkin's Style*]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1941. 620 p. (In Russ.)

14. James, William. *Psikhologiia* [*Psychology*]. Moscow, Pedagogika Publ., 1991. 368 p. (In Russ.)

15. Davydov, S. "Real'noe i fantasticheskoe v 'Pikovoi dame'" ["Real and Fantastic in *The Queen of Spades*"]. *Revue des études slaves*, vol. 59, fascicule 1-2, 1987, pp. 263–267. Available at: https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1987_num_59_1_5630 (Accessed 14 May 2024). (In Russ.)

16. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

17. Kasatkina, T.A. *"My budem — litsa..." Analitiko-sinteticheskoe chtenie proizvedenii Dostoevskogo* [*"We Will Be Faces/Persons..." An Analytical-Synthetic Reading of Dostoevsky's Works*]. Ed. by T.G. Magari-Il'iaeva. Moscow, IWL RAS Publ., 2023. 432 p. (In Russ.)

18. Kibal'nik, S.A. *Tainopis' russkikh pisatelei: ot Pushkina do Nabokova* [*Misteries of Russian Writers*]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2022. 434 p. (In Russ.)

19. Lacan, Jacques. "Stadiia zerkala, kak obrazuiushchaia funktsiiu Ia" ["The Mirror Stage as Formative of the I-Function"]. *Psychic.ru*. Available at: https://psychic.ru/mobil/artic/mirror.htm (Accessed 14 May 2024). (In Russ.)

20. Leighton, Lauren G. *Ezotericheskaia traditsiia v russkoi romanticheskoi literature: Dekabrism i masonstvo* [*Esoteric Tradition in Russian Romantic Literature: Decembristism and Freemasonry*]. Trans. from English by E.F. Osipova. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1995. 253 p. (In Russ.)

21. Listov, V. *Pushkin: odnazhdy i vsegda: 10 lektsii dlia proekta Magisteriia* [*Pushkin: Once and For Ever: 10 Lessons for the Project Magisteriia*]. Moscow, Rosebud Publishing, 2018. 192 p. (In Russ.)

22. Lotman, Iu. "'Pikovaia dama' i tema kart i kartochnoi igry v russkoi literature" ["*The Queen of Spades* and the Theme of Cards and Card Games in Russian Literature"]. *Pushkin* [*Pushkin*]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb Publ., 1995, pp. 786–814. (In Russ.)

23. Marmeladov, Iu. *Tainyi kod Dostoevskogo. Il'ia Prorok v russkoi literature* [*The Secret Code of Dostoevsky. Elias the Prophet in Russian Literature*]. St. Petersburg, Petrovskaia Akademiia Nauk i Iskusstv Publ., 1992. 142 p.

24. Meierkhol'd, V.E. *"Pikovaia dama". Zamysel. Voploshchenie. Sud'ba* [The Queen of Spades. *Conception. Incarnation. Destiny*]. St. Petersburg, Kompozitor – AOZT Veles Publ., 1994. 408 p. (In Russ.)

25. Pushkin, A.S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 10 tomakh* [*Complete Works: in 10 vols*]. Moscow, Izd.-vo AN SSSR Publ., 1957–1958. (In Russ.)

26. Pushkin, A.S. *Povesti* [*Tales*]. Paris, Booking International Publ., 1995. 348 p. (In Russ.)

27. Racine, Jean. "Fedra" ["Phèdre"]. Trans. by M. Donskii. *Teatr frantsuzskogo klassitsizma* [*Classic French Theatre*]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1970, pp. 515–569. (In Russ.)

28. Remizov, A. *Sny i predson'e* [*Dreams and Foreboding*]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2000. 432 p. (In Russ.)

29. Terts, A. *Progulki s Pushkinym* [*Walks with Pushkin*]. St. Petersburg, Vsemirnoe slovo Publ., 1993. 159 p. (In Russ.)

30. Freud, Sigmund. *Tolkovanie snovidenii* [*The Interpretation of Dreams*]. St. Petersburg, Piter Publ., 2018. 576 p. (In Russ.)

31. Fromm, Erich. *Zabytyi iazyk. Vvedenie v nauku ponimaniia snov, skasok i mifov* [*The Forgotten Language. An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales, and Myths*]. Moscow, Ast Publ., 2009. 251 p. (In Russ.)

32. Chadize, L.V. "O real'nom znachenii motiva trekh kart v 'Pikovoi dame'" ["About the Real Significance of the Motif of the Three Cards in *The Queen of Spades*"]. *Pushkin: Issledovaniia i materialy* [*Pushkin: Research and Materials*], vol. 3. Moscow; Leningrad, Izd.-vo AN SSSR Publ., 1960, pp. 455–460. (In Russ.)

33. Shmid, V. *Proza Pushkina v poeticheskom prochtenii: "Povesti Belkina" i "Pikovaia dama"* [*Pushkin's Prose through Poetic Reading:* Belkin's Tales *and* The Queen of Spades]. St. Petersburg, Izd.-vo SPbGU Publ., 2013. 356 p. (In Russ.)

34. Eizenshtein, S. "Vnutrennii monolog" ["Inner Monologue"]. *Metod* [*Method*], vol. 1. Moscow, Muzei kino Publ., 2002, pp. 98–129. (In Russ.)

35. Eizhenshtein, S. *Montazh* [*Assembling*]. Moscow, Muzei kino Publ., 2000. 588 p. (In Russ.)

36. Etkind, E.G. *Vnutrennii chelovek i vneshniaia rech* [*The Inner Man and the Outer Discourse*]. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 1999. 448 p. (In Russ.)

37. Iakobson, R. *Iazyk i bessoznatel'noe* [*Language and the Unconscious*]. Trad. from English, French by K. Golubovich, D. Epifanova, D. Krotovoi, K. Chukhrukidze, V. Shevoroshkina; intro. by K. Golubovich, K. Chukhrukidze; red. F. Uspenskii. Moscow, Gnozis Publ., 1996. 248 p. (In Russ.)

38. Iakobson, R. "O lingvisticheskikh aspektakh perevoda" ["On Linguistic Aspects of Translation"]. *Izbrannye raboty po lingvistike* [*Selected Works on Linguistics*]. Blagoveshchensk, Izd.-vo Blagoveshch. gum. kolledzha im. Boduena de Kurtene Publ., 1998, pp. 361–368. (In Russ.)

39. Brook, Peter. *The Empty Space*. New York, Touchstone Publ., 1996. 141 p. (In English)

40. Pushkin, Alexander. *The Queen of Spades and Other Stories*. Trans. by M. Edwards. Available at: https://www.gutenberg.org/files/55024/55024-h/55024-h.htm (Accessed 14 May 2024). (In English)

41. Poe, Edgar A. *A Dream Within a Dream*. 1849. Available at: https://poets.org/poem/dream-within-dream (Accessed 14 May 2024). (In English)

42. Pushkin, Alexander. *Complete Prose Fiction*. Trans., with an introduction and notes by Paul Debreczeeny. Stanford University Press, 1983. 545 p. (In English)

43. Pushkin, Alexander. *The Queen of Spades and Other Stories*. Trans. from the Russian by T. Keane. New York, Dover Publications, 1994. 85 p. (In Russ.)

Reference list of Internet sources

1. *Pikovaia dama* [*The Queen of Spades*]. *Orfei*, 31 Oct. 2011. Available at: https://orpheusradio.ru/programs/balet_FM/2011-10-31/19581-pikovaya-dama (Accessed 14 May 2024). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 27.06.2024
Одобрена после рецензирования: 21.07.2024
Дата публикации: 25.03.2025

The article was submitted: 27 June 2024
Approved after reviewing: 21 July 2024
Date of publication: 25 Mar. 2025

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 1 (29), 2025.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-155-196
https://elibrary.ru/UPUDJC

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2025. Марина Заваркина
Петрозаводский государственный университет, Петрозаводск, Россия

Ф.Т. Стелловский, издатель Ф.М. Достоевского: характер и судьба

© 2025. Marina V. Zavarkina
Petrozavodsk State University, Petrozavodsk, Russia

Fyodor Stellovsky, Publisher of Fyodor Dostoevsky: Character and Destiny

Информация об авторе: Марина Владимировна Заваркина, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Управления научных исследований, специалист Международного центра изучения Достоевского Института филологии, Петрозаводский государственный университет, пр. Ленина, д. 33, 185910 г. Петрозаводск, Россия.

https://orcid.org/0000-0001-7972-2265

E-mail: mvnikulina@mail.ru

Благодарности: Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 24-18-01075 «Эпистолярное наследие Ф. М. Достоевского и его корреспондентов: источники, атрибуция, текстология (1867–1875)», https://rscf.ru/project/24-18-01075/).

Автор выражает признательность Татьяне Викторовне Панюковой, ведущему редактору Международного центра изучения Достоевского Института филологии ПетрГУ, за помощь в уточнении некоторых топографических и биографических фактов.

Аннотация: Статья посвящена издателю Ф.Т. Стелловскому, которого современники называли спекулянтом, наживавшимся на людях искусства. Начав как музыкальный издатель и нотный продавец, Стелловский взялся за «Полное собрание сочинений русских авторов» (Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.Ф. Писемского, В.В. Крестовского и др.). Он вел несколько судебных процессов (с сестрой композитора М.И. Глинки Л.И. Шестаковой, с А.С. Даргомыжским, с издателями А.С. Гиероглифовым, М.О. Вольфом, Н.М. Бернардом, наконец — с писателем Ф.М. Достоевским). Переписка Достоевского со Стелловским не

сохранилась: имеются сведения лишь об одном письме Достоевского своему издателю. История отношений Достоевского и Стелловского рассмотрена в статье на основе переписки писателя с другими его корреспондентами с 1865 по 1875 год (год смерти издателя). С 1869 года Достоевский находился в процессе досудебного, а позже и судебного разбирательства со Стелловским, который в 1870 году издал «Преступление и наказание» в качестве 4-го тома собрания сочинений писателя, но не хотел выплачивать причитающиеся ему деньги. Достоевский начал судебный процесс, затянувшийся почти на 5 лет из-за препятствий, которые чинили судебные приставы и опекуны издателя. Сам Стелловский, разорившийся на книжной торговле, сошел с ума и не мог отвечать по иску. В статье на примере процессов против Стелловского показано, что понимание авторского права в Российской империи отличалось от современного и вследствие своей неразработанности толковалось по-разному в судебной практике, что приводило к проволочкам и способствовало деятельности таких мошенников, как Стелловский.

Ключевые слова: Достоевский, Стелловский, эпистолярное наследие, издатель, «Преступление и наказание», «Игрок», судебный процесс, авторское право.

Для цитирования: *Заваркина М.В.* Ф.Т. Стелловский, издатель Ф.М. Достоевского: характер и судьба // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29). С. 155–196. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-155-196

Information about the author: Marina V. Zavarkina, PhD in Philology, Senior Researcher, Department of Scientific Research, Specialist of the International Center for the Study of Dostoevsky, Institute of Philology, Petrozavodsk State University, Lenin Ave., 33, 185910 Petrozavodsk, Russia.

https://orcid.org/0000-0001-7972-2265

E-mail: mvnikulina@mail.ru

Acknowledgments: The study was carried out with the financial support of the Russian Science Foundation (RSF) according to research project no. 24-18-01075, https://rscf.ru/project/24-18-01075/.

The author expresses gratitude to Tatyana V. Panyukova, the leading editor of the International Center for the Study of Dostoevsky of the Institute of Philology of Petrozavodsk State University, for her help in clarifying some topographical and biographical facts.

Abstract: The article is dedicated to the publisher Fyodor Stellovsky, whom his contemporaries called a speculator who profited from people of art. Starting as a music publisher and music seller, Stellovsky took up the “Complete Works of Russian Authors” (L.N. Tolstoy, F.M. Dostoevsky, A.F. Pisemsky, V.V. Krestovsky, etc.). He conducted several litigations (with the sister of the composer M.I. Glinka L.I. Shestakova, with A.S. Dargomyzhsky, with publishers A.S. Hieroglyphov, M.O. Wolf, N.M. Bernard, and finally with the writer F.M. Dostoevsky). Dostoevsky’s correspondence with Stellovsky has not been preserved: there is information about one letter from Dostoevsky to his publisher. The history of the relationship between Dostoevsky and Stellovsky is considered on the basis of the writer’s correspondence

with others in the period from 1865 to 1875 (the year of the publisher's death). Since 1869, Dostoevsky was in the process of pre-trial and later trial with Stellovsky, who in 1870 published *Crime and Punishment* as the 4th volume of the writer's collected works, but did not want to pay the money owed to him. Dostoevsky began a litigation that dragged on for almost five years, because of the obstacles that the bailiffs and guardians of the publisher put up. Stellovsky himself had gone bankrupt in the book trade, went crazy and could no longer answer the claim. Using the example of the trials against Stellovsky, the article shows that the understanding of copyright in the Russian Empire differed from the modern one and, due to its lack of elaboration, was interpreted differently in judicial practice, which led to delays and contributed to the activities of scammers such as Stellovsky.

Keywords: Dostoevsky, Stellovsky, epistolary legacy, publisher, *Crime and Punishment*, *The Gambler*, litigation, copyright.

For citation: Zavarkina, M.V. "Fyodor Stellovsky, publisher of Fyodor Dostoevsky: Character and Destiny." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 1 (29), 2025, pp. 155–196. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-155-196

История взаимоотношений издателя Ф.Т. Стелловского и писателя Ф.М. Достоевского более-менее известна, однако требует некоторого уточнения. После неудачи с изданием журналов «Время» и «Эпоха» и смерти брата Михаила (10 июля 1864 года) Достоевский находился в постоянной зависимости от издателей и кредиторов. Так, весной 1867 года в письме А.П. Сусловой он с горечью замечал: «Чѣмъ больше отдаешь денегъ, тѣмъ нетерпѣливѣе и глупѣе кредиторы»[1]. Угроза попасть из-за долгов в «Тарасов дом»[2] и вынудила Достоевского подписать 1 июля 1865 года известный «позорный контрактъ»[3] со Стелловским. Контракт был

[1] РГАЛИ. Ф. 212.1.114. Л. 2 об.; см. также: [Эпистолярное наследие]. *Далее письма цитируются в авторской орфографии и пунктуации по публикации на указанном электронном ресурсе*. Письма для данного ресурса были заново вычитаны по подлинникам, исправлены некоторые ошибки чтения, допущенные при публикации писем в предыдущих изданиях. Для удобства, где это возможно, приводится также ссылка на *ПСС*: [Достоевский, 1972–1990, т. 28_2, с. 183].

[2] Долговая тюрьма называлась «Тарасов дом», или «Тарасовская яма». Тюрьма получила название от имени владельцев — братьев Тарасовых: Николая Алексеевича и Сергея Алексеевича. Располагалась в 1-й роте Измайловского полка, ныне 1-я Красноармейская улица. Позже, после запрета на долговые тюрьмы, была переделана под бани (подробнее см.: [Засосов, Пызин, 2003, с. 66, 78]).

[3] См. письмо Достоевского А.Н. Майкову от 15 (27) декабря 1870 года (РО ИРЛИ. Ф. 168. № 16640. Л. 109 об.; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 158]). Дата контракта указана в письме Достоевского П.А. Исаеву от 10 (22) декабря 1869 года (см.: РО ИРЛИ. Ф. 93. Оп. 2. № 81. Л. 191 об.; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 86]).

заверен у петербургского частного маклера А.М. Барулина[4] 2 июля 1865 года (см.: [Бурмистров, 1977, с. 77], [Сараскина, 2011, с. 401]). В этом «литературном грабеже» Стелловскому помогали коллежский асессор А.С. Гиероглифов[5] и надворный советник И.П. Бочаров [Бурмистров, 1977, с. 78]. Предположение о том, что предъявление векселей, выданных Достоевским Л.Н. Демису[6] и М.Г. Гаврилову[7], было подстроено тогда тоже Стелловским, писатель высказал позже в письмах А.Н. Майкову от 27 октября (8 ноября) 1869 года[8] и своему поверенному В.И. Губину от 8 (20) мая 1871 года[9].

Особо в этой ситуации нужно отметить личность юриста, поверенного Ф.Т. Стелловского, Ивана Петровича Бочарова (1820–1892), который, по мнению Достоевского, предъявил ему в 1865 году векселя Демиса. Известно, что Бочаров послужил прототипом надворного советника Чебарова из романа «Преступление и наказание» и «канальи» Чебарова из романа «Идиот», ставшими своеобразной «литературной местью» Достоевского своему кредитору (см.: [Долинин, 1930, с. 509], [Бем, 1972, с. 248]). Если в романе «Преступление и наказание» Чебаров «взялся опротестовать вексель на Раскольникова», замечает В.А. Викторович, то в «Идиоте» «он берется за совсем уже юридически безнадежное дело “сына Павлищева”, но и здесь расчет делового человека психологически безукоризнен — это расчет на благородство, отзывчивость князя Мышкина» [Викторович, 1985, с. 211]; см. также: [Викторович,

[4] Барулин Александр Михайлович — «купец 2 гильдии, частный маклер с 1854 года, в 1865 году ему 45 лет» [Тихомиров, 2003, с. 259].

[5] Гиероглифов Александр Степанович (1825–1900) — журналист и публицист, редактор газеты «Русский мир» (1860–1863) и сатирического приложения к ней «Гудок» (1862), а также журнала «Пчела» (1875–1876). См. о нем подробнее ниже.

[6] Демис Леонид Николаевич — «кредитор старшего брата писателя *М.М. Достоевского*, купец 2-й гильдии» (подробнее см.: [Белов, 2001, т. 1, с. 232], [Заваркина, 2024, с. 89]).

[7] Гаврилов Михаил Гаврилович — служащий типографии К.-Э. Праца, где издавались журналы братьев Достоевских «Время» и «Эпоха». Неоднократно ссужал деньгами Ф.М. Достоевского. В письме Майкову от 22 июня (4 июля) 1868 года Достоевский дал достаточно жесткую характеристику своему кредитору: «<…> Гавриловъ — человѣкъ горячій (и трусливый вмѣстѣ) и предпріимчивый». Однако стоит заметить, что, несмотря на ситуацию с векселем в 1865 году, Достоевский в 1868 году в том же письме Майкову признается, что не раз просил взаймы у Гаврилова и тот никогда не отказывал (РО ИРЛИ. Ф. 168. № 16640. Л. 59–59 об., 60 об.; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 28_2, с. 305, 303–304], [Заваркина, 2024, с. 89–90]).

[8] Там же. Л. 92; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 75].

[9] См.: [Заваркина, 2024, с. 66]. Далее письма В.И. Губина приводятся по их публикации в Приложении к цитируемой статье (тексты писем и комментарии подготовлены М.В. Заваркиной и Т.В. Панюковой).

1989, с. 321–322]. Можно провести параллель с самим Достоевским, который после смерти брата верил всякому предъявлявшему свои требования по его долгам и долгам журналов. Ведь именно в это время Достоевского и «подкараулил» Стелловский: «Стелловский и Бочаров <...> ворвались в жизнь Достоевского, привлеченные запахом легкой наживы. <...> Дело организуется образцово: с одной стороны, подсылаются кредиторы, а с другой, вежливо предлагается грабительский контракт. <...> Стелловским и Бочаровым была разработана целая система уловок, рассчитанная на людей юридически неопытных» [Викторович, 1985, с. 213].

Сведений об издателе Федоре Тимофеевиче Стелловском (1826[10]–1875) сохранилось немного. Известно, что родился он в Москве, образование получил в московском Лазаревском институте восточных языков, позже стал петербургским купцом 2-й гильдии. С 1853 года владел в Петербурге, в Большой Морской улице в доме № 27 (доходный дом купчихи Е.В. Лауферт) (см.: [Списокъ книжнымъ магазинамъ, 1872, с. 79]) музыкальным магазином, позже ставшим и книжным: «Въ короткое время онъ издалъ сочиненія Глинки, Даргомыжскаго, Сѣрова, Верстовскаго, Кавоса и, вслѣдствіе неясныхъ узаконеній о литературной и музыкальной собственности, имѣлъ нѣсколько процесовъ съ авторами и ихъ наслѣдниками» [Некрологъ, 1875]; см. также: [Заваркина, 2024, с. 87].

В 1860-х — нач. 1870-х годов Стелловский жил в доме на углу Большой Садовой улицы и Екатерингофского проспекта, д. 49/2, кв. 36 (известном как дом Куканова) (см.: [Всеобщая адресная книга, 1867–1868, отд. III, с. 453]), в котором разместил также свою типографию и литографию. Дом Куканова был хорошо знаком Достоевскому: «До переезда в дом Шеффера, начиная с 1850-х годов, А.Н. Майков жил в этом доме <...>. Здесь же, в этом доме, А.Ф. Писемский создавал роман “Взбаламученное море”» [Бурмистров, 1977, с. 77]. С.Ф. Либрович вспоминал: «Ѳедоръ Тимоѳеевичъ Стелловскій имѣлъ большой, пользовавшійся значительной кліентурой, нотный магазинъ на Морской улицѣ и, наживъ на нотной торговлѣ крупный капиталъ, завелъ свою литографію,

[10] Год рождения Стелловского не указан ни в комментариях *ПСС* [Достоевский, 1972–1990, т. 28_2, с. 595], ни в комментариях к публикации записных книжек писателя в 83 томе серии «Литературное наследство», где упоминается Стелловский [Неизданный Достоевский, 1971, с. 645]. Уточнен по: [Толстяков, 1999, с. 617], [Белов, 2001, т. 2, с. 250]. Однако до документального подтверждения (обнаружения метрического свидетельства о рождении) должен считаться за условный.

а затѣмъ и типографію. Въ эпоху застоя въ книгоиздательствѣ въ семидесятыхъ годахъ, онъ сталъ издавать т. н. “Полное собраніе сочиненій русскихъ авторовъ”[11] и выпустилъ произведенія Писемскаго, Достоевскаго и др. извѣстныхъ писателей шестидесятыхъ годовъ. Изданія эти не имѣли, однако, особеннаго успѣха. Публика въ то время довольно равнодушно относилась къ собраніямъ сочиненій не только новыхъ авторовъ, но и классиковъ; покупали больше отдѣльные романы. Это охладило пылъ Стелловскаго, который предполагалъ получить въ собственность и издать сочиненія всѣхъ современныхъ ему писателей, въ отличіе отъ Глазунова, издававшаго только умершихъ авторовъ» [Либровичъ, 1918, с. 182–183].

По замечанию А.А. Сидорова, «вместо издателя-типографа мы имеем во второй половине XIX века превалирование типа издателя-купца, книгопродавца новой формации, строящего свое предприятие на “хозрасчете”» [Сидоров, 2008, с. 270]. Одним из таких дельцов и был Стелловский, который экономил даже на бумаге, стремясь «получить как можно больше дохода с наименьшими затратами» [Белов, 2016, с. 35]. Именно поэтому он издавал «Полное собрание сочинений русских авторов» в два столбца на странице. По замечанию Н. Наседкина, «занимаясь благим делом популяризаторства музыкального искусства и литературы, Стелловский в то же время был дельцом, капиталистом до мозга костей и обдирал авторов без зазрения совести» [Наседкин, 2003, с. 731]. В Петербурге в это время «процветала корпорация ростовщиков, представителем которой и был Стелловский», обладавший всеми чертами ростовщика: «изворотливость (система подставных лиц), беспринципность и жульничество (факт прямого надувательства в договорах), цепкость (создание юридически выверенной системы гарантий и различных условий), размах, а главное — холодный, жесткий расчет, помогавший ему видеть везде прежде всего рубль и проценты с него» [Бурмистров, 1977, с. 78]. Все это привело к тому, что Стелловский прославился как издатель, который, по словам Достоевского, «купитъ всю русскую литературу, если захочетъ», ведь он «всего Глинку купилъ за 25 цѣлковыхъ»[12].

[11] В серию вошли «первые собр<ания> соч<инений> Л.Н. Толстого (ч. 1–2, 1864), А.Ф. Писемского (т. 1–4, 1861–67), М.В. Авдеева (т. 1–2, 1868–70), а также собр<ания> соч<инений> Ф.М. Достоевского (т. 1–4, 1865–70) и В.В. Крестовского (т. 1–2, 1862–1867)» [Толстяков, 1999, с. 617], [Наседкин, 2003, с. 731].

[12] См. письмо Достоевского А.Н. Майкову от 19 (31) марта 1871 года (РО ИРЛИ. Ф. 168. № 16640. Л. 127 об.; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 190]).

Стелловский начал свою деятельность как музыкальный издатель и владелец нотно-музыкального издательства. По замечанию другого нотного издателя, Б.П. Юргенсона, сына работавшего одно время у Стелловского П.И. Юргенсона, «весьма интересным и занимательным представляется <...> то обстоятельство, что лишь одновременно с музыкой М.И. Глинки появились у нас нотопечатни и издательства, основанные русскими» [Юргенсон, 1928, с. 37]. Особо Юргенсон выделил издательства Ивана Карловича Пеца, процветавшего в 1810–1820-х годах; Леонтия Снегирева, работавшего с 1836 по 1840 годы; Петра Ивановича Гурскалина, владельца музыкально-издательской фирмы “A L’Odeon”, ведущего свою деятельность с начала 1840-х годов и ставшего одним из первых издателей музыкальных произведений М.И. Глинки, и Василия Деноткина, который с 1840-го по 1850-е годы также издавал романсы Глинки [Юргенсон, 1928, с. 37–38, 171]. Все эти четыре издательства, как и права на издание сочинений Глинки, постепенно перешли к Ф.Т. Стелловскому. На титульной странице издания рассказа Ф.М. Достоевского «Господин Прохарчин» Стелловский разместил в 1865 году следующую информацию о себе: «Поставщикъ Его Императорскаго Величества, Коммиссіонеръ Придворной Пѣвческой Капеллы и Дирекціи Императорскихъ театровъ и владѣтель извѣстнаго торговаго дома И. Пеца, существующаго с 1785 года. *Большая Морская, № 27, въ С. Петербургѣ*» (см. также: [Тавровский]).

В музыкальной области Стелловский был первопроходцем и напечатал партитуры лучших опер М.И. Глинки, А.С. Даргомыжского, А.Н. Серова и других [Толстяков, 1999, с. 617]. Однако с конца 1860-х годов Стелловского лишили права носить звание «Придворного поставщика Высочайшего Двора» и использовать на вывеске своего музыкального магазина изображение государственного герба. В Российском государственном историческом архиве хранится дело «По Высочайшему повелѣнію, о лишеніи содержателя нотнаго магазина Стелловскаго званій придворнаго поставщика нотъ и Коммисіонера Пѣвч<еской> Кап<еллы>» с обращением к обер-полицмейстеру г. Санкт-Петербурга от 22 июля 1868 года о том, что Стелловский лишен звания «вслѣдствіе неисправнаго выполненія принятыхъ имъ отъ придворнаго вѣдомства обязательствъ и предъявленныхъ къ оному неосновательныхъ и даже не приличныхъ

претензій»[13]. Лишился Стелловский и весьма выгодного по тем временам права издания театральных афиш, «монополией на издание которых владела Контора императорских театров, передававшая ее с торгов тому или иному издателю» [Динерштейн, 2004, с. 193]. Стелловский совмещал аренду на право издания театральных афиш с нотоизданием, это позволило ему даже «сколотить состояние». Однако «вследствие закулисных интриг Стелловского результаты торгов министром Императорского двора были отменены» [Динерштейн, 2004, с. 193]. Право аренды перешло к известному книгоиздателю и книготорговцу М.О. Вольфу.

Помимо книг, афиш и партитур, Стелловский издавал журналы и газеты. Так, совместно с А.С. Гиероглифовым (ред.) Стелловский выпускал газету «Русский мир» (1860–1863) и сатирическое приложение к ней «Гудок» (1862–1863); совместно с А.А. Григорьевым (ред.) в 1863 году — еженедельный «Якорь. Вестник общественной жизни, литературы, театра, музыки и художеств» (1863–1865), в котором принимали участие также И.П. Бочаров и А.Н. Серов, и в качестве приложения к нему, в те же годы — сатирический листок «Оса». С 1858 года был издателем еженедельника «Музыкальный и театральный вестник» (1856–1860). Также ежемесячно он выпускал «Драматический сборник» (1858–1862; ред. — с 1860 года — А.А. Григорьев), в котором «помещались тексты пьес, игравшихся в петербургских и московских и некоторых иностранных театрах» (см.: [Русская периодическая печать, 1959, с. 338, 360, 388, 424, 442, 447–448], [Толстяков, 1999, с. 617], [Наседкин, 2003, с. 731]).

Стелловский начинал как музыкальный издатель, поэтому и отзывы о его деятельности оставили прежде всего композиторы. М.А. Балакирев писал П.И. Юргенсону: «Вы спрашиваете меня, почему я не желаю предоставить Вам права собственности на издание моих сочинений за границей. Я никому не предоставляю этого права, не желая быть в беспрекословной зависимости от издателей, между которыми попадаются всякие. <...> Завтра может явиться какой-нибудь господин, вроде покойного Ф.Т. Стелловского, которому Вы найдете выгодным продать свою фирму и свое дело, и тогда я сделаюсь в положении мухи, затканной паутиной, а я ничего так не боюсь, как подвергнуть себя беззастенчивой

[13] РГИА. Ф. 472. Оп. 23. Д. 63. Л. 5. Признательны Б.Н. Тихомирову за предоставленные фотокопии дела.

и безапелляционной эксплоатации» [Балакирев, 1958, с. 104–105]. М.И. Глинка отзывался о Стелловском, как о «мошеннике большой руки» и «необразованном купце»[14]. Однако мнение современников о Стелловском не было однозначно отрицательным, и в «контексте русской культуры предпринятое начинание Стелловского по публикации всех романсов Глинки вызвало общественное одобрение» [Лобанкова, 2019, с. 462]. В 1855 году журналист «Северной пчелы» Ростислав (Ф. Толстой) отмечал: «Г. Стелловскій заслуживаетъ особенное вниманіе Петербургской публики, потому во-первыхъ, что онъ чуть ли не единственный коренной Русскій изъ числа великаго множества содержателей музыкальныхъ магазиновъ, поселившихся въ Россіи, и во-вторыхъ потому, что онъ издаетъ охотно и даже предпочтительно сочиненія Русскихъ композиторовъ. Наконецъ Г. Стелловскій заслуживаетъ полную благодарность любителей отечественныхъ талантовъ, предпринявъ изящное и, можно сказать, великолѣпное изданіе *всѣхъ сочиненій* даровитѣйшаго нашего композитора М.И. Глинки» [Ростиславъ, 1855]. Музыкальный издатель В.В. Бессель вспоминал о Стелловском: «Будучи весьма энергичнымъ дѣятелемъ, онъ продолжалъ издавать сочиненія русскихъ композиторовъ, по преимуществу ихъ оперныя произведенія: “Аскольдова могила” Верстовскаго, “Русалка” Даргомыжскаго, “Рогнѣда” Сѣрова и др. появились въ печати, благодаря его стараніямъ и предпріимчивости» [Бессель, 1895, с. 6].

Стелловский приобретал сочинения композиторов в полную собственность, причем всегда заручался автографами. По воспоминаниям В.С. Серовой, вдовы композитора А.Н. Серова, Стелловский в то время «был единственным платящим издателем опер, выбора не было у композиторов», и он «сделался собственником на веки вечные всех музыкальных трудов Серова — результата 46-летней жизни, проведенной в упорной работе» [Серова, 1968, с. 120]. Однако, как пишет далее В.С. Серова, они «чувствовали себя в то время счастливыми, довольными и считали себя крезами» [Серова, 1968, с. 120–121]. Об этой сделке Ф.М. Достоевский мог узнать из газеты «Голос» (1871. № 78. 19 (31) марта), в которой Стелловский опубликовал так называемое «предостережение», где заявлял о своих правах (см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 469]). Надо сказать, что издатель тщательно оберегал свои права и не забывал

[14] См. письмо М.И. Глинки В.П. Энгельгардту от 7 апреля 1855 г. [Глинка, 1887, с. 348].

напоминать о них конкурентам и «подопечным» (подробнее см.: [Ляпунова, 1958, с. 372]).

Совершенно противоположные отзывы об издателе оставили писатели и их близкие. Так, А.Г. Достоевская в «Дневнике 1867 года» писала о Стелловском как о «мошеннике» [Достоевская, 1993, с. 308], а в воспоминаниях называла его «хищником»: «Стелловский был хитрый и ловкий эксплуататор наших литераторов и музыкантов (Писемского, Крестовского, Глинки). Он умел подстерегать людей в тяжелые минуты и ловить их в свои сети» [Достоевская, 2015, с. 115]. В.П. Буренин также назвал Стелловского «эксплуататоромъ-издателемъ» и «вампиромъ» [Буренинъ, 1888, с. 166–167], а Д.С. Мережковский — «самымъ ожесточеннымъ изъ кредиторовъ» Достоевского и «откровеннымъ негодяемъ» [Мережковскій, 1903, с. 144]; см. также: [Тавровский]. Достоевский прозвал Стелловского «спекулянтомъ», «довольно плохимъ человѣкомъ» и «ровно ничего не понимающимъ издателемъ» (письмо А.В. Корвин-Круковской от 17 июня 1866 года)[15]; «разбойникомъ» (письмо В.М. Ивановой от 1 (13) февраля 1868 года)[16]; «шельмой», «плутомъ и крючкомъ» (письмо А.Н. Майкову от 27 октября (8 ноября) 1869 года)[17]; «бестьей» (письмо Майкову от 12 (24) февраля 1870 года)[18], «мерзавцемъ» (письма Майкову от 25 марта (6 апреля) 1870 года и 5 (17) апреля 1871 года)[19]. В письме С.А. Ивановой от 6 (18) января 1871 года Достоевский отметил, что «этотъ Стелловскій такой человѣкъ, что никогда еще не платилъ денегъ без судебнаго понуканія!»[20].

Стелловский, действительно, прославился скандальными процессами с деятелями культуры (с сестрой композитора М. Глинки Л. Шестаковой, с А. Даргомыжским, с издателями А. Гиероглифовым, М. Вольфом и Н. Бернардом, с писателем Ф. Достоевским). Эти процессы раскрывают нам личность издателя произведений Достоевского, а кроме того, демонстрируют, как формировался в России институт авторского права: «С появлением спроса на

[15] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 29618. Л. 3 об.; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 28_2, с. 159].

[16] ОР РГБ. Ф. 93.I.6.17. Л. 18 об.; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 28_2, с. 255].

[17] РО ИРЛИ. Ф. 168. № 16640. Л. 92, 92 об.; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 75, 76].

[18] Там же. Л. 100; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 104].

[19] Там же. Л. 103, 133; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 116, 195].

[20] ОР РГБ. Ф. 93.I.6.18. Л. 12 об.; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 165].

книги и отечественные литературные произведения в первой четверти XIX столетия правительство осознало необходимость в законодательном регулировании отношений в области литературной деятельности. Если авторы и получали в то время вознаграждение, то преимущественно за продажу рукописей. Теперь же назрела необходимость законодательно закрепить исключительное право автора на распространение своего произведения путем печати» [Алферов, 2001, с. 125]. Авторское право развивалось в России медленно, поэтому даже во второй половине XIX века в судебной практике цитировались европейские законы, в том числе и на процессах с участием Стелловского. Постепенно «развитие художественного рынка в России привело к установлению авторского права <...>. За автором закреплялось право распоряжаться собственным творением по своему усмотрению — дарить, давать на публикацию и исполнение, взимая за это либо плату, либо безвозмездно» [Лобанкова, 2019, с. 459]. Первым нормативным актом стал Цензурный устав от 22 апреля 1828 года, «где впервые были помещены 5 статей (§§ 135–139) о сочинителях и издателях книг. В виде приложения к Уставу было издано того же числа Высочайше утвержденное “Положение о правах сочинителей”[21]» [Алферов, 2001, с. 125]. По этому закону, «который стал основой всего дальнейшего законодательства Империи об авторском праве, срок авторского права был определен в 25 лет со дня смерти автора. Затем, 4 февраля 1830 года, вышло Высочайше утвержденное мнение Государственного Совета “О правах (собственности. — *М.З.*) сочинителей, переводчиков и издателей”[22], внесшее несколько незначительных дополнений к правилам Положения 1828 года» [Алферов, 2001, с. 125]. В 1857 году вышел «Устав цензурный», согласно которому срок действия авторского права равнялся 50-ти годам после смерти автора, а не 70-ти, как сейчас (см.: [Уставъ Цензурный, 1857, с. 1–64]). Однако «защитой пользовались только те произведения, которые были изданы с соблюдением цензурных правил» [Кубышко, 2012, с. 48].

О несовершенстве авторского права в России в XIX веке можно судить на примере публикации произведений М.И. Глинки. Они могли выходить одновременно у разных издателей, что показывало, что «между автором и издателями (так же, как и между издателями)

[21] См.: [Уставъ о Ценсурѣ, 1830, с. 475–480].

[22] См.: [О правахъ собственности Сочинителей, 1831, с. 17–21].

обязательства, связанные с правом собственности на данное произведение, либо отсутствовали совсем, либо постоянно нарушались, либо оговаривались в том направлении, что допускали переиздание одного и того же произведения разными издателями» [Ляпунова, 1958, с. 371]. Казалось, все изменилось, когда Глинка начал сотрудничать со Стелловским. В 1851 году к Глинке обратился «новый издатель», который пытался «устранить» конкурентов и «стать единственным поставщиком нот в России»: «Издатель поддерживал модный тогда “национальный миф” об опере и Глинке, который был выгоден ему с точки зрения коммерческого успеха предприятия». Глинка «верил новому активному предпринимателю, успешно “поглощавшему” всех других издателей, с которыми сотрудничал композитор» [Лобанкова, 2019, с. 459, 466].

На самом деле Стелловский издавал лишь то, что будет продаваться и приносить доход, поэтому по вине Стелловского многие сочинения Глинки вовремя не увидели свет. Скандал со Стелловским разразился в 1855 году: Стелловский, приобретя в полную собственность сочинения Глинки, начал издавать их с многочисленными ошибками, «менять состав исполнителей, голосов, вносить правки, добавлять новые названия» [Лобанкова, 2019, с. 461]. Глинка не выдержал и написал опровержение с обвинениями в адрес Стелловского, которое было опубликовано в газете «С.-Петербургские ведомости» в 1855 году (№ 59. 16 марта). Глинка заявлял: «<...> не признаю и признавать не буду никакихъ передѣлокъ моихъ пьесъ, безъ означенія, что эта передѣлка сдѣлана мною, потому что не желаю принимать на себя отвѣтственность за чужіе труды» [Глинка, 1855, с. 285]; см. также: [Лобанкова, 2019, с. 461], [Константинова, 2023, с. 53].

После смерти Глинки со Стелловским судилась сестра композитора Л.И. Шестакова, которая продала ему в октябре 1861 года[23] права на сочинения Глинки всего за 25 руб., кроме того, обязывалась заплатить Стелловскому 1000 руб. за корректуру партитур, о чем писала в своих воспоминаниях [Шестакова, 1887, с. 276]. Судя по переписке, Достоевский следил за этим процессом[24]. Из объяснений

[23] Подробнее см.: [Бочаровъ, 1867]; см. также «Апелляціонное дѣло купца Стелловскаго съ поручицею Шестаковою» (РГИА. Ф. 1348. Оп. 62. Ч. 3 (1868). Д. 947. Л. 2). Признательны Б.Н. Тихомирову за предоставленные фотокопии дела.

[24] О процессе с Шестаковой Достоевский мог узнать из публикации «Судебной хроники» в «Голосе» (1867. № 136. 18 (30) мая).

Шестаковой становится понятно, что цена в 25 руб. (которой так был возмущен Достоевский) была назначена ею самой, а вовсе не Стелловским. Как писала Шестакова, ее цель состояла в том, чтобы «послѣ смерти брата» «стараться распространить его музыку»: «Для этого сдѣлала я условіе съ г. Стелловскимъ, по которому передала ему всѣ непроданныя прежде братомъ и мною сочиненія за 25 руб. <...> Вслѣдъ за этими 25 р. въ условіи было сказано, что я обязана дать г. Стелловскому 1,000 рублей, по представленіи мнѣ въ назначенное время корректуръ, чтобы основательно исправить ихъ и не допускать въ печати искаженій или пропусковъ. Давала же я г. Стелловскому 1,000 р. потому, что очень хорошо знала, что печатанье партитуръ оперъ брата ему не могло принести большой выгоды, такъ какъ немногіе покупаютъ подобныя вещи» [Шестакова, 1887, с. 276].

На самом деле после смерти Глинки, прибегая в том числе и к рекламе, Стелловский обещал издать все произведения композитора, даже ранние, но обманул. Тогда Шестакова решила издать за рубежом хотя бы одну из самых популярных опер брата — «Руслан и Людмила» — и обратилась к адвокату Д.В. Стасову[25], чтобы он договорился со Стелловским[26]. Однако Стелловский вместо того чтобы передать ноты, в мае 1866 года подал иск против Шестаковой, «требуя взыскать с нее штраф» [Лобанкова, 2019, с. 523]. Стасов подал встречный иск в сентябре 1866 года [Лобанкова, 2019, с. 524]. Интересы Стелловского в суде и по этому делу представлял знакомый Достоевского И.П. Бочаров. Недопонимание сторон заключалось в том, что Шестакова полагала, что продала только некоторые рукописи брата, Стелловский же — что все[27] [Константинова, 2023, с. 54]. На процессе Бочаров заявлял, что музыкальные сочинения,

[25] Стасов Дмитрий Васильевич (1828–1918) — общественный деятель и адвокат, «друг петербургского дома *Е. Штакеншнейдер*, где в конце 1870-х годов мог встречаться с Достоевским» [Белов, 2001, т. 2, с. 247]. Д.В. Стасов причастен «к созданию Судебных уставов 1864 года» и активно участвовал «в качестве присяжного поверенного на многих крупных политических и уголовных процессах того времени» [Легкий, 2011, с. 16]. Участвовал он и в некоторых процессах против Ф.Т. Стелловского.

[26] Как пишет биограф Глинки, «первоначально Стелловский согласился, и в 1866 году Шестакова поручила Балакиреву, ехавшему за границу с целью постановки опер Глинки в Праге, взять на себя переговоры и об издании их. Однако накануне отъезда Балакирев получил от Стелловского письмо, в котором тот грозил привлечением к уголовной ответственности в случае, если переговоры об издании за границей будут иметь место» [Ляпунова, 1958, с. 379].

[27] Об этом Стелловский заявил в апелляционной жалобе, поданной им в С.-Петербургскую Судебную палату (которая была апелляционной инстанцией в Российской империи) 18 августа 1867 года (см.: РГИА. Ф. 1348. Оп. 62. Ч. 3 (1868). Д. 947. Л. 2).

как и литературные, «принадлежат к числу имущества движимого[28], а потому при продаже переходят к покупателю» [Константинова, 2023, с. 54]. Стелловский, как знаток своего дела, заручился при жизни Глинки его автографами и считал, что сестра не должна была издавать сочинения брата[29], не имея автографов (о процессе см.: [Константинова, 2023, с. 53–54], [Легкий, 2011, с. 336–341]). Суд решил дело в пользу Шестаковой, т. к. не вникал в понятие авторского права, а «руководствовался точным смыслом договора»: «После многочисленных жалоб, апелляций со стороны Стелловского было вынесено окончательное решение суда[30], по которому Стелловский обязывался выплатить неустойку Шестаковой и все судебные издержки» [Константинова, 2023, с. 54]; см. также: [Ляпунова, 1958, с. 383], [Лобанкова, 2019, с. 524]. После суда И.П. Бочаров «вновь демонстрирует завидную жизнеспособность» [Викторович, 1985, с. 213] и выпускает брошюру «Дѣло Ѳ. Стелловскаго съ Л. Шестаковою о музыкальныхъ сочиненіяхъ М.И. Глинки, изложенное И.П. Бочаровымъ» [Бочаровъ, 1867]: «Это замечательный в своем роде литературный памятник! Брошюра была отпечатана в типографии Стелловского. <...> Бочаров патетически изображает патрона в виде жертвенного агнца, не забыв патриотически помянуть заслуги “деятельнейшего в России издателя”» [Викторович, 1985, с. 213].

Судился Стелловский также с А.С. Даргомыжским и Дирекцией императорских театров. В 1858 году Даргомыжский продал Стелловскому за 1100 руб. право издания оперы «Русалка» и хора «Петербургские серенады» [Константинова, 2023, с. 51]. Через десять лет, в 1868 году, Стелловский подал иск против Даргомыжского и Дирекции императорских театров за то, что композитор в течение 10 лет получал поспектакльную плату, превышавшую сумму единовременной выплаты Стелловскому почти в шесть раз. Процесс

[28] Российские законы об авторском праве XIX века, в отличие от сегодняшнего времени, не отличали «литературныя произведенія отъ другихъ видовъ собственности» (см.: [Канторовичъ, 1895, с. 43]).

[29] Так, адвокат Стелловского Бочаров утверждал, что Шестакова издала в Лейпциге принадлежавшие Стелловскому сочинения Глинки [Бочаровъ, 1867, с. 3–4].

[30] Об этом можно судить по документам, хранящимся в РГИА: для вынесения окончательного решения дело Стелловского было передано в октябре 1867 года в Кассационный департамент Правительствующего Сената (см.: РГИА. Ф. 1348. Оп. 62. Ч. 3 (1868). Д. 947).

публиковался в «Судебном вестнике»[31]. Интересы Стелловского представлял юрист В.И. Танеев[32], а Даргомыжского — Д.В. Стасов.

Этот процесс показывает, как широко трактовалось авторское право в России во второй половине XIX века. Адвокат Стелловского начал свою речь со следующих слов: «Относительно авторскихъ правъ существуютъ различныя воззрѣнія: одни думаютъ, что авторъ долженъ имѣть на свои произведенія право собственности; другіе думаютъ, что авторъ долженъ имѣть привилегію на изданіе и исполненіе своихъ произведеній; нѣкоторые думаютъ — и я такъ думаю — что авторское право не должно существовать вовсе, что идеи и истины должны быть достояніемъ всего человѣчества, и что при нормальномъ общественномъ устройствѣ не можетъ быть литературной и художественной собственности» [Судебная хроника, 1868]. Д.В. Стасов, адвокат А.С. Даргомыжского, призывал отличать «право авторское» от «права собственности вообще», а также понятия «автор» / «издатель» и «право издания» / «право исполнения»: «<...> не всякое право автора можетъ зависѣть отъ какого-нибудь издателя» [Судебная хроника, 1868], см. также: [Константинова, 2023, с. 55]. Стасов предлагал считать поспектакльную плату частью личного авторского права, которое не передается, т. е., по мнению Стасова, Даргомыжский продал только *издательское* право оперы «Русалка», но не *авторское*. При этом он ссылался на Цензурный устав и европейские законы. В.И. Танеев настаивал, что если композитор продал право на издание оперы «Русалка», то это значит, что он продал и право на публичное исполнение этой оперы в театре [Судебная хроника, 1868]. Стасов же заметил, что Стелловский почему-то молчал десять лет и только спустя время предъявил свои права. Кроме того, Стасов ссылался на «Положение об императорских театрах» 1827 года, «по которому всякий автор имеет право получать пожизненно поспектакльную плату» [Легкий, 2011, с. 335]. Это дело Стелловский тоже проиграл. Решения суда на процессах Стелловского против Шестаковой и Даргомыжского легли в основу закона «об авторском праве музыкантов и композиторов 1882 года» (подробнее см.: [Легкий, 2011, с. 36]).

[31] См.: [Судебная хроника, 1868]. См. также: [Константинова, 2023, с. 55–57], [Легкий, 2011, с. 329–335].

[32] Танеев Владимир Иванович (1840–1921) — известный адвокат и общественный деятель, карьера его «как юриста началась в 1866 году, когда он вступил в сословие присяжных поверенных. Специализировался он, в основном, на гражданских делах, рассматривая вопросы наследования» [Морозов, 2011, с. 168].

У Стелловского были также права на издание сочинений гитариста-композитора А.О. Сихры. В.А. Русанов рассказал следующую историю, доказывающую, что Стелловский публиковал только то, что было выгодно и популярно на данный момент: «Однажды В.С. Саренко засталъ его [Сихру] крайне разстроеннымъ.

Изъ разспросовъ выяснилось, что А.О. Сихра только что вернулся отъ Стелловскаго, бывшаго тогда издателемъ почти всѣхъ лучшихъ гитарныхъ сочиненій.

А.О. Сихра предложилъ ему пріобрѣсти у него дуэты <...>, надъ этими дуэтами А.О. Сихра долго и много работалъ, пользуясь совѣтами и указаніями М.И. Глинки.

Издатель безсердечно отказалъ ему въ этомъ и, возвращая рукописи, замѣтилъ:

— Это вы еще старое помните... Теперь не тѣ времена... Было, да прошло-съ...» [Русановъ, 1901, с. 40]; см. также: [Тавровский].

Судился Стелловский и с коллегами-издателями, например, с известным издателем и книготорговцем М.О. Вольфом за право издавать «Петербургские трущобы» В.В. Крестовского: «Купив у автора права на это произведение, Вольф вознамерился его выпустить в виде дорогого издания, рассчитывая на интерес к нему широкой публики. Стелловский же, пользуясь тем, что еще не истек срок его договора с Крестовским на право издания избранных произведений писателя (в котором предусматривалась возможность включения новых вещей), объявил в печати о своем намерении выпустить этот же роман в дешевом издании. С большим трудом адвокату Вольфа Спасовичу удалось доказать, что за Стелловским сохранилось лишь право издания избранных произведений Крестовского, включая и “Петербургские трущобы”, но никак не иначе, что исключало возможность выпуска романа дешевым изданием» [Динерштейн, 2004, с. 171].

Из всех, с кем сотрудничал Стелловский, более всего повезло А.Ф. Писемскому[33], который продал собрание всех написанных и напечатанных до 1860 года сочинений (18 романов, повестей и пьес) Ф.Т. Стелловскому и А.С. Гиероглифову за 8000 руб. По условию, через пять лет Писемский имел право снова перепродать эти же сочинения, в том числе другому лицу. Гонорар Писемский полу-

[33] Таким образом, мнение, высказанное Л. Сараскиной, что Писемский пострадал от мошенника Стелловского, не соответствует действительности (см.: [Сараскина, 2011, с. 429]).

чил в течение трех лет, что было выгоднее, чем то, что заработали Тургенев и Гончаров, которые продали права на свои сочинения навсегда: «Писемскій остался очень доволенъ продажею, которую онъ считалъ выгодною для себя, и съ гордостью писалъ, что русская беллетристика стала, очевидно, на прочныя ноги, разъ находятся люди, рискующіе платить за право отдѣльнаго изданія сочиненій русскаго беллетриста 8,000 руб., не опасаясь, что публика успѣла прочесть эти сочиненія въ журналахъ» [Русаковъ, 1904, стлб. 923–924]. Стелловский и Гиероглифов ошиблись в своих расчетах и прибыль получили лишь в размере 9000 руб., «а за вычетомъ обычной уступки книгопродавцамъ — всего около 7000 руб.» [Русаковъ, 1904, стлб. 950]. Гиероглифов после заключения сделки устранился, так что Стелловскому пришлось одному разворачивать продажу сочинений Писемского, и он не покрыл даже гонорара писателю в размере 8000 руб., «не говоря уже о расходахъ на печать, бумагу, публикацію» [Русаковъ, 1904, стлб. 950]. Стелловский, однако, не унывал и заключил еще один договор с Писемским на издание его новых романов: «Съ точки зрѣнія европейскаго книжнаго рынка, условія, на которыхъ Стелловскій пріобрѣталъ право на изданіе сочиненій крупнаго, выдающагося и очень популярнаго въ то время писателя, были совершенно нормальны и не представляли ничего исключительнаго. Но по отношенію къ русской беллетристикѣ они оказались неподходящими» [Русаковъ, 1904, стлб. 950–951].

Гиероглифов после заключения сделки с Писемским отказался сотрудничать со Стелловским, видимо, из-за конфликта, который разразился между издателями в 1862 году. Гиероглифов начал сотрудничать со Стелловским еще в 1859 — начале 1860 года, когда вел «Театральный и музыкальный вестник» (подробнее см.: [Буртина, 1989, с. 558–559], [Белов, 2001, т. 1, с. 185]), а также когда печатал в «Русском мире» «Записки из Мертвого дома» Ф.М. Достоевского[34]. Сохранилось прошение в С.-Петербургский Цензурный комитет от имени купца Стелловскаго, в котором говорится, что в августе 1860 года Гиероглифов передал в собственность Стелловскому за 5000 руб. серебром права на издание газеты «Русский мир»[35]. Гиероглифов оставался при этом редактором, но с тем условием,

[34] См.: Русскій Міръ. Газета политическая, общественная и литературная / подъ ред. А.С. Гіероглифова. СПб.: Тип. Ѳ.Т. Стелловскаго. 1860–1861.

[35] РГИА. Ф. 777. Оп. 2. Д. 77. Л. 61–62. Признательны Б.Н. Тихомирову за предоставленные фотокопии дела.

что к апрелю 1862 года он должен довести количество подписчиков до трех тысяч, в противном случае Гиероглифов должен был передать полное право на издание Стелловскому. Гиероглифов не выполнил условия и Стелловский просил утвердить редактором журнала В.В. Крестовского[36]. Стелловский в 1862–1863 годах даже обращался за помощью к третейскому суду, в том числе и по поводу прав собственности на сатирическое приложение к «Русскому миру» — «Гудок»[37].

С декабря 1868 года Стелловский находился в судебной тяжбе с М.И. Бернардом[38], а позже и с его сыном Н.М. Бернардом, издательская фирма которых владела до него правами на издание некоторых сочинений Глинки. В Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга хранится дело «О купцѣ Ѳедорѣ Стелловскомъ, обвиняемомъ въ присвоеніи художественной собственности» по делу купца М. Бернарда и его сына Н. Бернарда[39]. Речь идет о судебном разбирательстве дворянина Н. Бернарда, подавшего жалобу на Ф. Стелловского судебному следователю 1-го участка Санкт-Петербургского окружного суда за присвоение 15 романсов М.И. Глинки. Однако 5 июля 1873 года дело было прекращено по причине болезни ответчика, т. е. Стелловского (об этом речь пойдет ниже).

Наконец, Стелловский судился и с Достоевским. При жизни писателя его собрания сочинений выходили дважды: в 1860 году Н.А. Основский выпустил двухтомное собрание сочинений; в 1865–1870 годах, согласно контракту от 1 июля 1865 года, Полное собрание сочинений писателя выпустил Стелловский: «Для обоих изданий автор просматривал текст и вел над ним творческую работу. Тем не менее в оба издания проникли многочисленные типографские погрешности и опечатки. Особенно много их в издании Стелловского» [Фридлендер, 1972, с. 6]. Кроме того, Стелловский отдельно издал в 1865–1866 годах романы Достоевского «Бедные

[36] РГИА. Ф. 777. Оп. 2. Д. 77. Л. 61 об.

[37] Там же. Л. 66, 71, 74, 82, 94.

[38] Бернард Матвей (Мориц) Иванович (1794–1871) — «пианист и композитор, основатель нотоиздат<ельской> фирмы в СПб и журн<ала> “Нувеллист”» (см.: [Глинка, 1953, с. 858]; см. также: [Венгеровъ, 1900, с. 226]). Его сын Бернард Николай Матвеевич (1843–1905) — музыкальный издатель, после смерти отца владел его издательской фирмой [Венгеровъ, 1900, с. 226]. В 1885 г. он продал фирму московскому издателю П.И. Юргенсону [Юргенсон, 1928, с. 171]. См. также: [Ляпунова, 1958, с. 378].

[39] ЦГИА СПб. Ф. 487. Оп. 1. Д. 1453. 73 л.

люди», «Игрок», а также повести и рассказы писателя («Господин Прохарчин», «Двойник», «Скверный анекдот», «Хозяйка» и др.) (подробнее см.: [Белов, 1996, с. 79]). Эти отдельные издания произведений Достоевского перечисляет и Анна Григорьевна в каталоге, составленном ею для «Музея памяти писателя» (см.: «Отдѣлъ IV. Отдѣльныя изданія сочиненій Ѳ.М. Достоевскаго)[40]. Дело в том, что согласно «варварскому контракту» от 1 июля 1865 года, как писал Достоевский В.И. Губину 8 (20) мая 1871 года, Стелловский имел право «перепечатывать повѣсти отдѣльно и пускать въ продажу, но съ извѣстными условіями, обозначенными въ контрактѣ» [Заваркина, 2024, с. 68]. Достоевский предполагал, что Стелловский и тут его обманывает: например — в количестве изданных экземпляров.

О контракте со Стелловским (документ утрачен, см. № 190а в «Списке несохранившихся и ненайденных писем и деловых бумаг 1860–1868 годов» — [Достоевский, 1972–1990, т. 28_2, с. 525])[41], кроме самого Достоевского, писали многие современники писателя. Прежде всего здесь нужно упомянуть воспоминания его супруги и отрывки из ее «Дневника 1867 года»[42]. Согласно запискам Н. Фон-Фохта, Достоевский рассказывал эту историю и ему [Фон-Фохт, 1990, с. 60]. А.П. Милюков вспоминает о ней более подробно (см.: [Милюковъ, 1890, с. 229–237], [Милюков, 1990, с. 282–285])[43]. Позже ее описал Н.Н. Страхов в своих «Воспоминаниях о Федоре Михайловиче Достоевском», написанных для первого тома Полного собрания сочинений писателя, издаваемого его супругой [Страховъ, 1883, с. 291–293].

Переписка Достоевского со Стелловским не сохранилась: имеются сведения об одном письме Достоевского своему издателю, датируемом декабрем 1869 — январем 1870 года (см.: [Достоевский,

[40] См.: Каталогъ Музея Ѳ.М. Достоевскаго въ Москвѣ (ОР РГБ. Ф. 93.III.3.3. Л. 6 об. — 8). См. также: [Достоевская, 1906, с. 13–14].

[41] Современные юристы восстановили примерный текст договора «по письмам Достоевского, проекту договора на написание романа “Идиот”, аналогичным договорам Стелловского с другими писателями и композиторами, доверенности, выданной Достоевским своему представителю, и другим документам» (см.: [Документальный проект IP-Достоевский]). Подробнее об этом несохранившемся контракте см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 7, с. 309, 324–325, 327].

[42] См.: [Достоевская, 2015, с. 111–116], [Достоевская, 1993, с. 308, 318–319, 371].

[43] В частности, А.П. Милюков вспоминал, как предложил Достоевскому рассказать сюжет нового романа и раздать друзьям писать его по частям, от чего писатель, конечно же, отказался: «— Нѣтъ, отвѣчалъ онъ рѣшительно: — я никогда не подпишу своего имени подъ чужой работой» [Милюковъ, 1890, с. 234].

1972–1990, т. 29_1, с. 554]). Условия контракта со Стелловским, как и личность самого издателя, Достоевский обсуждал в переписке со многими своими корреспондентами: И.С. Тургеневым, А.В. Корвин-Круковской, В.М. и С.А. Ивановыми, Н.А. Любимовым, А.П. Сусловой, П.А. Исаевым, А.Н. Майковым и др. (подробнее см: [Эпистолярное наследие]). В.П. Буренин писал в 1888 году: «<...> имя [Стелловского] должно покрыться вѣчнымъ позоромъ съ появленіемъ писемъ Достоевскаго, излагающихъ эксплоататорскія махинаціи этого “собственника” сочиненій разныхъ авторовъ, питавшагося на ихъ счетъ съ усердіемъ присосавшагося къ крови вампира» [Буренинъ, 1888, с. 166–167]. Больше всего об этом договоре Достоевский рассуждает в письмах П.А. Исаеву, А.Н. Майкову[44] и своему поверенному В.И. Губину[45].

Согласно данному контракту, Достоевский, кроме того, что продал за 3000 руб. право на издание Собрания сочинений (в 3 т.), должен был к 1 ноября 1866 года предоставить новый роман в 10–12 п. л. Срок «к 1 ноября 1866 года» был, как писал Достоевский в письме А.В. Корвин-Круковской от 17 июня 1866 года, «послѣднимъ»[46]. В договоре указывалось несколько сроков написания романа «Игрок»: если Достоевский не предоставит рукопись к 1 ноября 1865 года, то Стелловский имеет право издавать уже написанные сочинения Достоевского еще *два года*, кроме того, писатель должен заплатить неустойку в размере 3000 руб. Если же Достоевский не предоставит «Игрока» и к 1 ноября 1866 года, то издатель не только получал бы 3000 руб. в качестве неустойки, но и имел бы авторские права как на все уже созданные произведения

[44] Так, Достоевский пересказал общий смысл несохранившегося письма Стелловскому в письме А.Н. Майкову от 15 (27) декабря 1870 года (см.: РО ИРЛИ. Ф. 168. № 16640. Л. 108 об. — 109; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 156–157]). Известно, что Достоевский выслал вместе с данным письмом и копию контракта от 1 июля 1865 года.

[45] Губин Василий Иванович (1842<?>–1878) — присяжный поверенный. В первой половине 1870-х годов В.И. Губин работал у крупнейшего в то время адвоката, присяжного поверенного и председателя совета присяжных поверенных окружной С.-Петербургской судебной палаты Павла Антиповича Потехина (1839–1916). Кроме того, Губин служил также младшим секретарем канцелярии Святейшего правительствующего Синода в чине сначала коллежского секретаря, потом титулярного советника. В комментариях ПСС ошибочно указан год его смерти — «после 1874» [Достоевский, 1972–1990, т. 29_2, с. 335], т. е. год последнего сохранившегося письма Губина к Достоевскому. На самом деле Губин умер в Доме призрения для душевнобольных 23 октября 1878 года (см.: ЦГИА СПб. Ф. 389. Оп. 1. Д. 2277). Известны одно письмо Достоевского Губину и 15 писем Губина Достоевскому (подробнее см.: [Заваркина, 2024]).

[46] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 29618. Л. 3 об.; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 28_2, с. 160].

писателя, так и на те, что будут написаны им в течение следующих *девяти лет*[47]. Однако летом 1865 года, при заключении договора, Стелловский *на словах* обещал Достоевскому, что не требует предоставить ему рукопись к 1 ноября 1865 года, так как не планирует издавать новый роман ранее осени 1866 года (подробнее см.: [Заваркина, 2024, с. 57]). Писатель опасался, что Стелловский не сдержит своего слова и будет предъявлять претензии по поводу недоставленного в срок «Игрока» — об этом он писал своему поверенному В.И. Губину, когда готовился к судебному процессу со Стелловским (см.: [Заваркина, 2024, с. 67]).

Стелловский все точно рассчитал и был уверен, что «занятый романом для “Русского вестника” Достоевский не сможет уделить ни времени, ни сил какой-либо другой литературной работе» и «сочинить еще какой-то *параллельный* текст одновременно с таким романом, как “Преступление и наказание”» [Волгин, 2019, с. 227–228]. По мнению В.Н. Захарова, «не будь ловушки издателя Ф. Стелловского и его кабального договора, не будь у него верной помощницы, стенографистки А.Г. Сниткиной, вряд ли у Достоевского были бы время для работы над романом и возможность окончить его в течение месяца — к 1 ноября» [Захаров, 2013, с. 256–257][48]. Достоевский все время откладывал написание романа, о чем сообщал в письме А.П. Милюкову от 10–15 июля 1866 года: «За роман Стелловскому я еще *не принимался*, но примусь» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_2, с. 166]. Это письмо было отправлено из Люблино (под Москвой), где во флигеле, по соседству с домом своей сестры Веры Михайловны Ивановой, писатель проводил лето 1866 года[49]:

[47] Достоевский в письме А.В. Корвин-Круковской с иронией заметил: «Всѣ такіе контракты подписываютъ, хоть и смѣются, такъ и я подписалъ» (РО ИРЛИ. Ф. 100. № 29618. Л. 4; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 28_2, с. 160]).

[48] См. также: [Гроссман, 1965, с. 378–383], [Бурсов, 1974, с. 284–286], [Селезнев, 1981, с. 342–343], [Белов, 2001, т. 2, с. 250–252], [Андрианова, 2013, с. 12–14], [Сараскина, 2011, с. 401–405, 429–430], [Андрианова, Тихомиров, 2015, с. 18–20]. Кроме того, готовя летом и осенью 1866 года третий том собрания сочинений, Достоевский хотел «осуществить свой давнишний замысел и переделать “Двойника”» [Фридлендер, 1972, с. 485], но «не успел»: «По договору со Стелловским он должен был представить “Двойника” и новый роман (будущий “Игрок”) к 1 октября 1866 года (при неисполнении условия — месяцем позже). <…> 1 октября 1866 года Достоевский представил Стелловскому не рукопись, а “книгу” — исправленный печатный текст “Двойника”. <…> Вместо задуманной “переработки” появилась вторая редакция» [Захаров, 2013, с. 114–115].

[49] «В июле он писал мне из села Люблина, куда, по его словам, бежал из гостиницы Дюссо» [Милюков, 1990, с. 282–283]. См. также воспоминания племянницы писателя М.А. Ивановой [Иванова, 1990, с. 41–48].

«Тут было много молодежи. Молодежь веселилась. Вместе с нею веселился и Федор Михайлович. <...> А между тем на душе было неспокойно. Опасные сроки приближались. Хотя он любил играть с опасностью, но опасность была уж очень велика <...>. Он долго ничего не предпринимал, медлил и медлил, словно весь расчет был на то, что, подпустив на близкое расстояние угрозу, легче будет справиться с нею» [Бурсов, 1974, с. 285].

О дальнейших событиях Достоевский рассказывает в письмах А.В. Корвин-Круковской от 17 июня 1866 года[50] и В.И. Губину от 8 (20) мая 1871 года [Заваркина, 2024, с. 65–69]. Понимая, что не успевает, летом 1866 года он просит у Стелловского отсрочки на три месяца, предлагая в противном случае заплатить неустойку, но издатель отказывает. У Достоевского не оставалось другого выхода, как написать новый роман в срок, и, с риском не успеть, он доставляет Стелловскому рукопись в последний день — 31 октября 1866 года. А.Г. Достоевская вспоминала: «В тот же вечер я упросила мою мать съездить к знакомому адвокату. Тот дал совет сдать рукопись или нотариусу, или приставу той части, где проживает Стелловский, но, разумеется, под расписку официального лица. То же самое посоветовал ему и мировой судья Фрейман (брат его школьного товарища)[51], к которому Федор Михайлович обратился за советом» [Достоевская, 2015, с. 122]. Достоевский сдавал рукопись по договору со Стелловским и получал расписку в полицейской части уже во второй раз. Первый раз он проделывал ту же операцию в начале октября этого же 1866 года, когда сдавал новый вариант «Двойника» (фото расписки см.: [Захаров, 2013, с. 115]).

Несмотря на этот первый кабальный договор, Достоевский, уже проученный «мошенником» Стелловским, почему-то именно с ним пытается заключить второй контракт — на издание романа «Идиот» за 1000 руб.[52] Об этом мы также можем судить по его переписке. В письме от 10 (22) декабря 1869 года[53] П. Исаеву, которого он сделал

[50] РО ИРЛИ. Ф. 100. № 29618. Л. 4; см.: также: [Достоевский, 1972–1990, т. 28_2, с. 160].

[51] Его имя уточнил Б.Н. Тихомиров, исправивший ошибку С.В. Белова (подробнее см.: [Тихомиров, 2003, с. 263], [Белов, 2001, т. 2, с. 367–368]).

[52] 27 октября (8 ноября) 1869 года Достоевский писал Майкову: «<…> я согласенъ на 500 наличными, а остальные 500 векселями на короткій срокъ» (РО ИРЛИ. Ф. 168. № 16640. Л. 92; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 75]).

[53] Сам Достоевский был в это время в Дрездене и там, в русской миссии, заверил доверенность, которой уполномочивал Исаева (подробнее см.: [Волгин, 2013, с. 1149], [Рукописное наследие, 2021, с. 456–457]).

своим поверенным по этому вопросу, Достоевский объясняет свое желание: «<...> продажа Стелловскому *прилична* и литературному кредиту моему не повредитъ, потому что онъ покупаетъ для печати въ своемъ форматѣ и не имѣетъ права переверстывать»[54]. Кроме того, Достоевский пишет о том, что если «Идиота» не получится издать у Стелловского, то «нечего таскаться съ предложеніемъ къ другимъ издателямъ», что это «унизитъ» его «какъ литератора»[55]. В другом письме пасынку, от 31 января (12 февраля) 1870 года, он замечает: «Самому-же напрашиваться въ этихъ случаяхъ на работу — всегда проиграешь въ цѣнѣ»[56]. Писатель составляет черновик контракта, основные пункты которого пересказывает в письме П. Исаеву от 10 (22) декабря 1869 года[57].

Зная Стелловского, он пытается продумать все до мелочей и учит Пашу, как вести себя с издателем, чтобы не быть обманутым. Он предупреждает пасынка, чтобы тот «не показывалъ» Стелловскому, что сам он, Достоевский, очень «торопится и нуждается»[58]. Достоевский выражает опасение, что Стелловский снова «будетъ мудрить», т. к. понимает, что деньги писателю «нужны» и что поэтому его «можно прижать»[59]. Когда Паша не справляется со своей задачей, с февраля 1870 года поверенным писателя становится А.Н. Майков (подробнее см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 424]). Однако Достоевский опасался, что «плутъ и крючокъ» Стелловский, издавая «Идиота», продлит еще на год издание других сочинений, включая «Преступление и наказание». Например, составит контракт с таким условием, по которому он, Стелловский, не может печатать отдельно роман «Идиот», а только в «компании» со «всеми» другими произведениями писателя. Достоевский же хотел, чтобы на праве печатать «Идиота» кончалось право на издание всех остальных его сочинений[60]. Этот контракт так и не был заключен, и роман «Иди-

---

[54] РО ИРЛИ. Ф. 93. Оп. 2. № 81. Л. 120 об.; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 84].

[55] Там же. Л. 119; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 82].

[56] Там же. Л. 127; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 102].

[57] См. также: Контракт П.А. Исаева с Ф.Т. Стелловским. Декабрь 1869. Петербург (РО ИРЛИ. Ф. 100. № 29517. 6 л.; опубл.: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 384–386].

[58] См. письмо от 10 (22) декабря 1869 года (РО ИРЛИ. Ф. 93. Оп. 2. № 81. Л. 120 об.; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 84]).

[59] См. письмо Исаеву от 10 (22) января 1870 года (Там же. Л. 124; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 100]).

[60] См. письмо Майкову от 27 октября (8 ноября) 1869 г. (РО ИРЛИ. Ф. 168. № 16640. Л. 92 об.; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 76–77]). В письме Достоевский дает

от» был издан в типографии К. Замысловского в 1874 году не без помощи А.Г. Достоевской. Когда договор со Стелловским по поводу «Идиота» не состоялся, Достоевский с облегчением пишет Майкову из Дрездена 25 марта (6 апреля) 1870 года: «А съ Стелловскимъ — чортъ съ нимъ! Да я отчасти и радъ <...>! До того тяжело имѣть дѣло съ этимъ мерзавцемъ!»[61].

Теперь все мысли Достоевского заняты тем, как получить со Стелловского деньги за напечатанный им роман «Преступление и наказание», который вышел в качестве четвертого тома собрания сочинений писателя в начале декабря 1870 года, о чем издатель сообщил в объявлении, опубликованном в газете «Голос» (1870. № 342. 11 (23) декабря)[62]. В конце декабря 1870 — январе 1871 года Достоевский писал Майкову, чтобы ни на какую другую сделку, кроме как на получение доплаты («безъ разсрочки»), он как поверенный писателя не соглашался[63]. Достоевский надеялся решить дело мирным путем: до апреля 1871 года получить доплату со Стелловского пытаются сначала А.Н. Майков, затем нанятый им чиновник И.В. Цветухин, которые несколько раз не могли застать Стелловского дома[64], потому что тот по обыкновению скрывался. Достоевский считал, что издателю «выгодно оттянуть уплату на безконечность», поэтому и «дѣйствовать съ нимъ прямо *нельзя*»[65]. Но, судя по письму Достоевского Майкову от 26 января (7 февраля) 1871 года, связаться со Стелловским все-таки удалось, и тот предло-

еще одну характеристику своему издателю: «Стелловскій такая шельма, что поддѣнетъ гдѣ и не предполагаешь» (Там же. Л. 92).

[61] Там же. Л. 103; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 116].

[62] См. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 450].

[63] РО ИРЛИ. Ф. 168. № 16640. Л. 112 об.; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 162].

[64] В начале 1870-х годов Майков жил по соседству со Стелловским, в доме Шеффера (дом № 47 по Большой Садовой; совр. № 49, угол с пр. Римского-Корсакова, № 1) — это была одна из причин, почему Достоевский сделал его своим поверенным (см. карту в Приложении к статье: [Заваркина, 2024, с. 95]). См. также в письмах А.Н. Майкова Достоевскому от 25 февраля и 20 декабря 1870 года: «Засимъ принялся ходить къ Стелловскому <…>; былъ шесть разъ, и этого господина долго не заставалъ, и онъ былъ такой скотъ, что хотя и живетъ подлѣ меня[,] (въ Кухановомъ домѣ) и я просилъ его зайти ко мнѣ, — не зашелъ»; «<…> у Стелловскаго я былъ семь разъ во всякіе часы дня и не засталъ — онъ вѣдь живетъ подлѣ меня» (ОР РГБ. Ф. 93.II.6.43. Л. 12, 17). Точный адрес Майкова указан также на конвертах ответных писем Достоевского этого периода (см.: РО ИРЛИ. Ф. 168. № 16640. Л. 106а, 115). Благодарим за уточнение Т.В. Панюкову.

[65] РО ИРЛИ. Ф. 168. № 16640. Л. 113; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 169]. Подчеркнуто дважды Достоевским.

жил выплатить «часть денегъ» и выдать «краткосрочный вексель»[66]. Однако обманул, т. к. последний раз Майков обращался к издателю (письменно) в марте 1871 года, приглашая того к уплате[67].

Прошло три месяца «возни съ Стелловскимъ»[68], прежде чем Достоевский понял, что надо прибегать к закону. Тогда же он попросил друга передоверить дело какому-нибудь адвокату («Спасовичу, Архангельскому или тому подобное»[69]). Майков предположил, что у Стелловского просто нет такой большой суммы, на что Достоевский твердо ответил, что издатель знает, как достать деньги, более того, он заслуживает такой «кары»[70]. Достоевский привел в пример покупку Стелловским в начале 1871 года прав на сочинения А.Н. Серова у его вдовы, которая «должно быть взяла не мало»[71]. Наконец, после безуспешной попытки вызвать в Петербург самого Достоевского для решения дела со своим издателем, Майков нанял присяжного поверенного В.И. Губина, который и начал судебную тяжбу со Стелловским. Иск на сумму 3870 руб. (неустойка и полистная оплата) был предъявлен Стелловскому 30 сентября 1871 года [Заваркина, 2024, с. 71].

В это время книжная торговля Стелловского шла не очень успешно: издатель был близок к разорению. Он пытался получить «подъ громадные запасы изданной имъ беллетристики какую-либо ссуду изъ банковъ», но ему было везде отказано [Русаковъ, 1904, стлб. 951]; см. также: [Либровичъ, 1918, с. 183]. Поэтому Стелловский и тут решил затянуть дело и не явился в суд, так что Губин подал заявление о его розыске (см.: [Заваркина, 2024, с. 73–74]). Следующее судебное заседание состоялось 21 сентября 1872 года. В письме от 19 сентября 1872 года Губин сообщал: «Составъ суда хорошъ и навѣрно, сказали мнѣ, питаетъ къ Стелловск<ому> отвращеніе за его продѣлки конечно небезъизвѣстныя» [Заваркина, 2024, с. 75]. Однако суд снова ничего не решил, так как оказалось, что в договоре от 1 июля 1865 года не было определено точное время, когда Стелловский должен рассчитаться с Достоевским, и Губин готовил апелляцию. Кроме того, появились «слухи» о том, что

66 РО ИРЛИ. Ф. 168. № 16640. Л. 119; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 174].

67 Там же. Л. 124; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 182].

68 Там же. Л. 127; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 189].

69 Там же. Л. 124; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 182].

70 Там же. Л. 127 об.; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 190].

71 Там же. Л. 136 об.; см. также: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 206].

Стелловского «свидѣтельствовали въ сумасшествіи» [Заваркина, 2024, с. 77], поэтому он не мог не только явиться в суд, но и отвечать по иску.

Свидетельствовали Стелловского несколько раз: в августе 1872 года — ординатор Семеновского Александровского военного госпиталя, врач, коллежский асессор, Густав Антонович Заенчковский, который позже станет опекуном Стелловского[72]; в апреле 1873 года — частный врач Петербургской части, где в доме № 4 по улице Плуталова[73] проживал в это время Стелловский, и наконец, в мае 1873 года — комиссия из членов 3-го отделения Санкт-Петербургского окружного суда. Судя по свидетельству частного врача (см. *Илл. 1*) и заключению и протоколу комиссии (см. *Илл. 2*), ответы Стелловского, действительно, доказывали, что он «одержимъ разбродчивымъ умопомѣшательствомъ»[74]. Так, на вопрос: «Какъ Ваше здоровье?» — он ответил: «Ну, вотъ поляки»; на вопрос: «Какъ Васъ зовутъ?» — «А вотъ, умнѣе будетъ» и т. д.

9 ноября 1873 года на заседании С.-Петербургской судебной палаты состоялось рассмотрение «апелляционного дела Федора Достоевского с Федором Стелловским <...>. Постановлено “взыскать с купца Федора Стелловского в пользу подпоручика Федора Достоевского неустойки 3000 руб.” (“Судебный вестник”, 1873, 16 ноября, № 247)»[75]. Несмотря на то, что Губин и Достоевский подавали иск на сумму 3870 руб., суд не удовлетворил требование взыскать полистную плату (подробнее см.: [Заваркина, 2024, с. 63]). В это время Достоевский уже имел дело не с самим Стелловским, а с его опекунами: Г.А. Заенчковским и Н.М. Соковниным. Дело осложнилось тем, что магазин Стелловского перешел в третьи руки — к его сестре Е.Т. Голубевой[76].

---

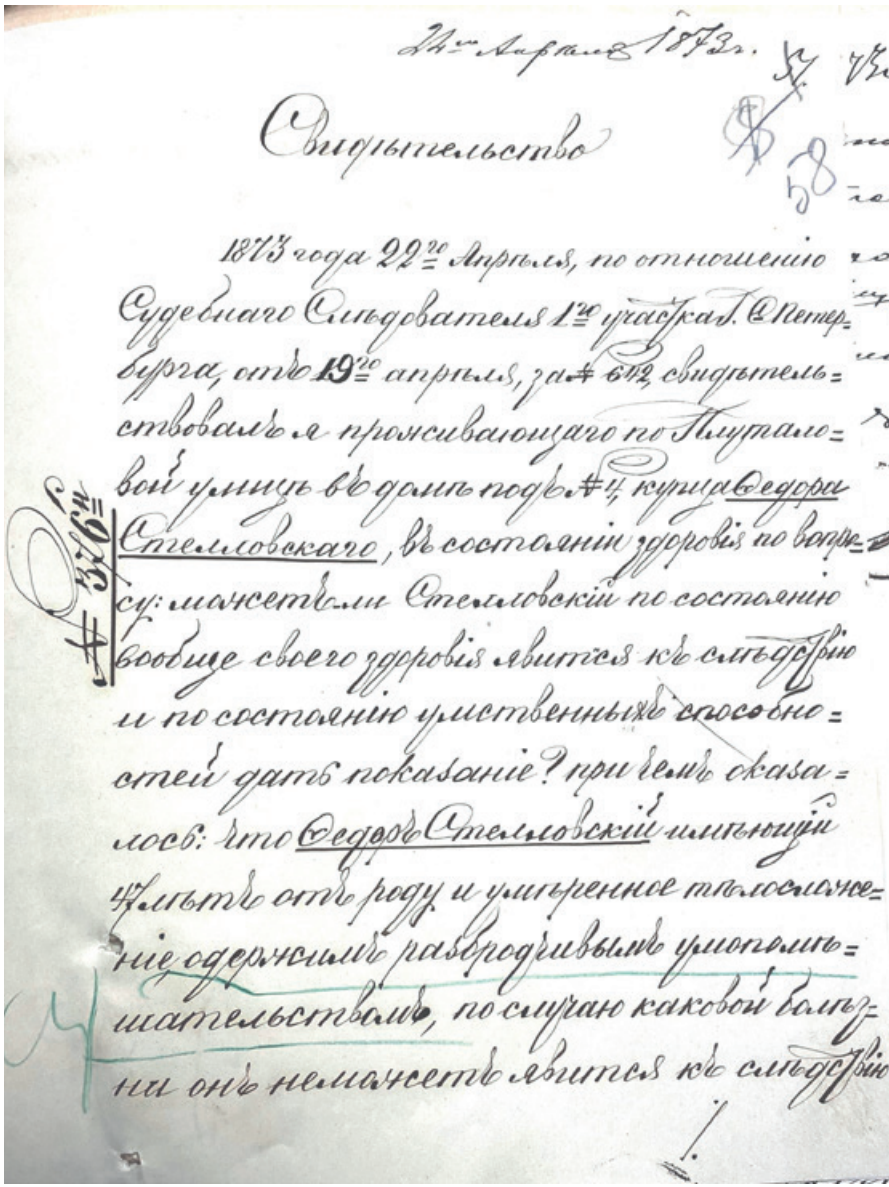
[72] См. свидетельство от 7 августа 1872 г. (ЦГИА СПб. Ф. 487. Оп. 1. Д. 1453. Л. 53; опубл.: [Заваркина, 2024, с. 59]).

[73] Возможно, перебраться из центра столицы в отдаленный район города Стелловского заставило желание скрыться от розысков полиции и необходимости получать повестки. В ЦГИА СПб в указанном выше деле купца Стелловского хранится десяток не полученных им повесток, правда, по делу с издателем Н. Бернардом (см.: [Заваркина, 2024, с. 55]).

[74] В первом заключении врача Г.А. Заенчковского стоял диагноз “vesania” — безумие (*лат.*) (ЦГИА СПб. Ф. 487. Оп. 1. Д. 1453. Л. 53; см. также: [Заваркина, 2024, с. 59]).

[75] См.: [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 531], [Летопись, 1993, т. 2, с. 434].

[76] Предыдущими комментаторами (см.: [Достоевский, Достоевская, 1976, с. 422], [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 537], [Летопись, 1993, т. 2, с. 489], [Белов, 2001, т. 1, с. 200]) вместо Анны Тимофеевны ошибочно указывалась другая, реально существовавшая, но не



24-го Апреля 1873 г.

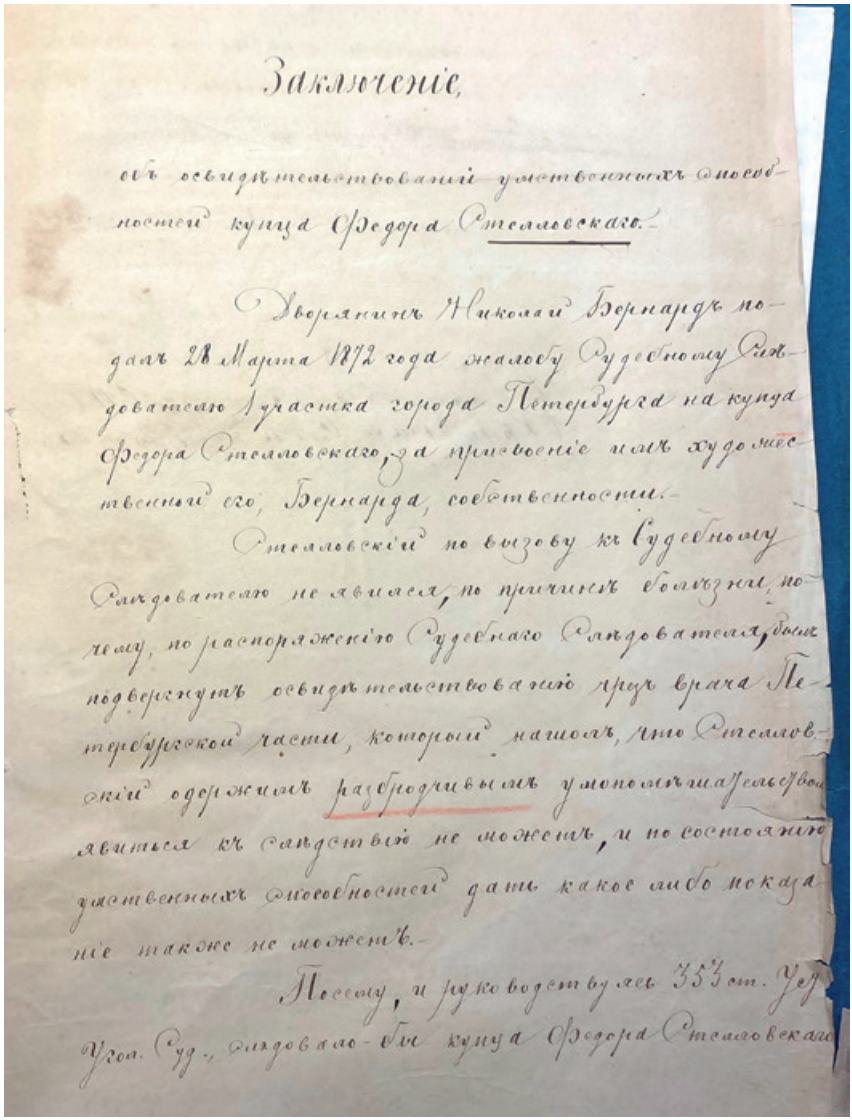
Свидѣтельство

1873 года 22-го Апреля, по отношенію Судебнаго Слѣдователя 1-го участка С.-Петербурга, отъ 19-го апреля, за № 612, свидѣтельствовалъ я проживающаго по Плутало-вой улицѣ въ домѣ подъ № 4, купца Ѳедора Стелловскаго, въ состояніи здоровія по вопросу: можетъ ли Стелловскій по состоянію вообще своего здоровія явиться къ слѣдствію и по состоянію умственныхъ способностей дать показаніе? при чемъ оказалось: что Ѳедоръ Стелловскій имѣющій отъ роду и умѣренное тѣлосложеніе одержимъ разводливымъ умопомѣшательствомъ, по случаю каковой болѣзни онъ нимало можетъ явиться къ слѣдствію

*Илл. 1. Свидетельство частного врача от 24 апреля 1873 года**

Fig. 1. Certificate of a private doctor dated April 24, 1873

* ЦГИА СПб. Ф. 487. Оп. 1. Д. 1453. Л. 58. Фотокопии листов дела Стелловского из ЦГИА СПб публикуются с разрешения архива.



Заключение

объ освидѣтельствованіи умственныхъ способностей купца Ѳедора Стелловскаго.

Дворянинъ Николай Бернардъ подалъ 28 Марта 1872 года жалобу Судебному Слѣдователю 1 участка города Петербурга на купца Ѳедора Стелловскаго, за присвоеніе имъ художественной его, Бернарда, собственности.

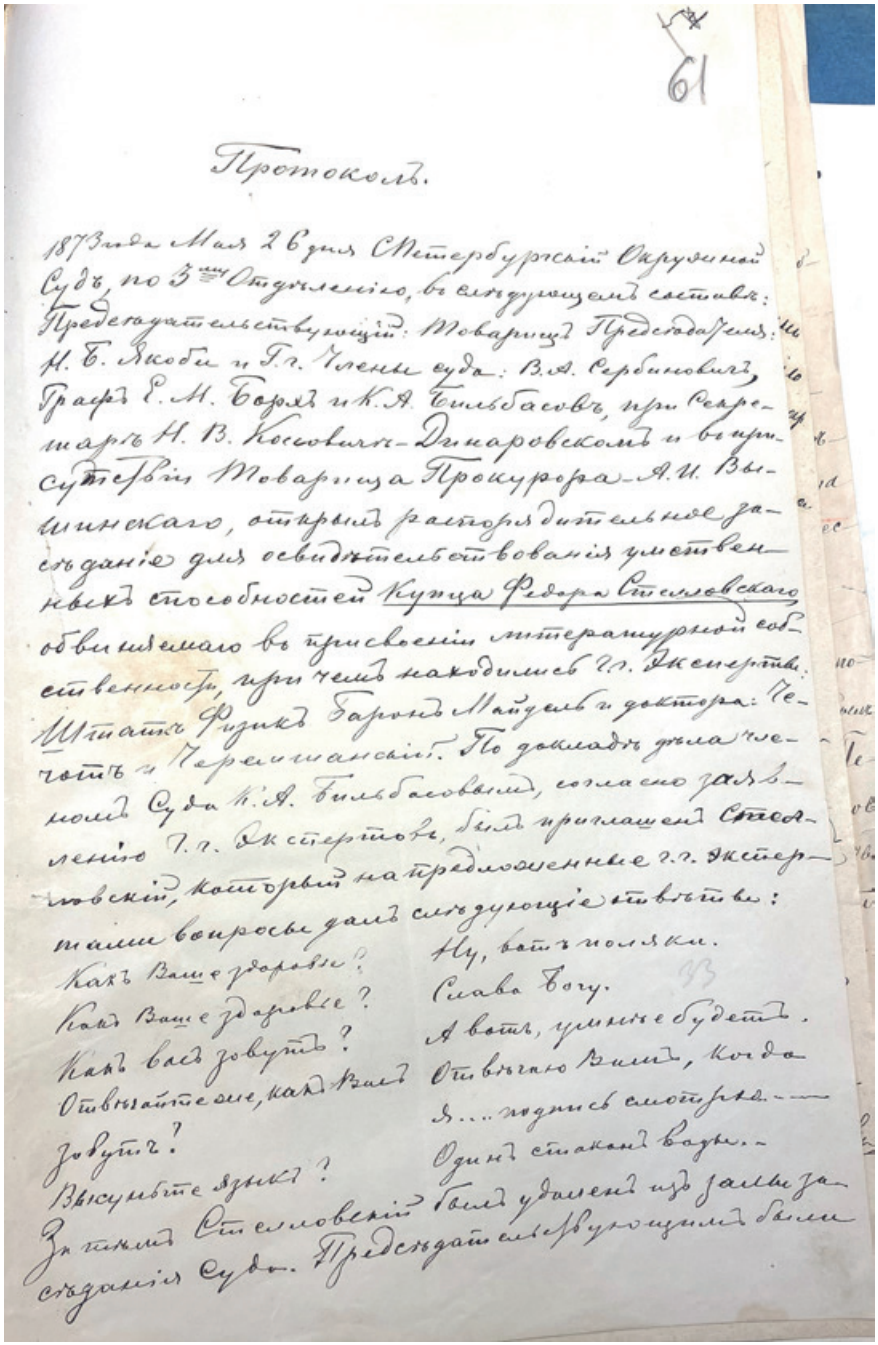
Стелловскій по вызову къ Судебному Слѣдователю не явился, по причинѣ болѣзни, почему, по распоряженію Судебнаго Слѣдователя, былъ подвергнутъ освидѣтельствованію врачъ Петербургской части, который нашолъ, что Стелловскій одержимъ разстроивымъ умопомѣшательствомъ явиться къ слѣдствію не можетъ, и по состоянію умственныхъ способностей дать какое либо показаніе также не можетъ.

Посему, и руководствуясь 353 ст. Уст. Уголов. Суд., слѣдовало-бы купца Ѳедора Стелловскаго

Илл. 2. Освидетельствование умственных способностей Ф.Т. Стелловского (заключение от 10 мая 1873 года и протокол от 26 мая 1873 года)*

Fig. 2. Examination of F.T. Stellovsky's mental abilities (conclusion of May 10, 1873 and protocol of May 26, 1873)

* ЦГИА СПб. Ф. 487. Оп. 1. Д. 1453. Л. Л. 63–63 об., 61–61 об.



61

Протоколъ.

1873 года Мая 26 дня С.Петербургскій Окружной Судъ, по 3-му Отдѣленію, въ слѣдующемъ составѣ: Предсѣдательствующій: Товарищъ Предсѣдателя: Н. Б. Якоби и Г.г. Члены суда: В.А. Сербиновичъ, Графъ Е.М. Борхъ и К.А. Бильбасовъ, при Секретарѣ Н. В. Коссовичѣ-Динаровскомъ и въ присутствіи Товарища Прокурора А.И. Вышинскаго, открылъ распорядительное засѣданіе для освидѣтельствованія умственныхъ способностей Купца Федора Стелловскаго обвиняемаго въ присвоеніи литературной собственности, при чемъ находились Г.г. Эксперты: Штатъ Физикъ Баронъ Майдель и доктора: Чечотъ и Черемшанскій. По докладѣ дѣла членомъ Суда К.А. Бильбасовымъ, согласно заявленію Г.г. Экспертовъ, былъ приглашенъ Стелловскій, который на предложенные г.г. Экспертами вопросы далъ слѣдующіе отвѣты:

Какъ Ваше здоровье? — Ну, вотъ поляки.
Какъ Ваше здоровье? — Слава Богу.
Какъ васъ зовутъ? — А вотъ, умнѣе будетъ.
Отвѣчайте же, какъ Васъ зовутъ? — Отвѣчаю Вамъ, когда я... подпись смотрю.
Выкуньте языкъ? — Одинъ стаканъ воды.

За тѣмъ Стелловскій былъ удаленъ изъ залы засѣданія Суда. Предсѣдательствующимъ были

Судебное разбирательство со Стелловским по поводу незаконного переиздания романа «Преступление и наказание» Достоевский начал в 1871 году, но процесс затянулся почти на 5 лет. Судя по письмам Губина, о котором Достоевский писал, что тот «все *погубилъ*»[77], мешала и медлительность судебных приставов, которым приходилось давать взятки, и невозможность долгое время определить личности опекунов Стелловского[78]. Подозревал Губин и «сделку» между официальными органами и опекунами или родственниками Стелловского (см.: [Заваркина, 2024, с. 80–81]). Судя по письму Достоевского А.Г. Достоевской от 6 июня 1874 года, Заенчковский хотел подать апелляцию на решение суда от 9 ноября 1873 года, а Соковнин — взять полный долг на себя, но при этом просил Достоевского найти исполнительный лист, который был утерян[79]. Летом 1874 года Губин обращался также и к А.Г. Достоевской, о чем она писала мужу 7 июля: «Губин сообщает, что Соковнин хотел купить у нас исполнит<ельный> лист на Стелловс<кого> за 2½ тыс<ячи>,

имевшая никакого отношения к Стелловскому и книжно-музыкальной торговле петербурженка Екатерина Филипповна Голубева (1833–1891), жена титулярного советника Николая Петровича Голубева. Благодарим за уточнение Т.В. Панюкову. Подробнее об А.Т. Голубевой см.: [Заваркина, 2024, с. 108–109].

[77] См. письмо Достоевского А.Г. Достоевской от 5 (17) июля 1874 года (РГАЛИ. Ф. 212.1.27. Л. 27 об.; см. также: [Достоевский, Достоевская, 1976, с. 124]). В 1873 году Достоевский обратился по этому делу к еще одному своему поверенному — Б.Б. Полякову, чем Губин был очень недоволен (см.: [Летопись, т. 2, с. 355, 358–359, 362, 492], [Заваркина, 2024, с. 83–85]).

[78] Опекунами Стелловского одно время выступали купцы А.С. Спиридонов, Н.И. Новиков (подробнее см.: [Заваркина, 2024, с. 79–81]). Б.Б. Поляков называет еще два имени: купцов «Гомерова» и «Чернявского» [Летопись, т. 2, с. 362, 366]. Под первым имеется в виду купец 2-й гильдии Маркел Ксенофонтович Гомеров, 38 лет, жительствующий в доме Фридерикса Московской части 1-го участка (Владимирский проспект, дом 15 — этот адрес точно назван и в письме Достоевскому Б.Б. Полякова от 22 марта 1873 года, см.: РГАЛИ. Ф. 212.1.89. Л. 3) и торгующий в Гостином дворе дамскими готовыми вещами (см.: [Справочная книга о купцахъ, 1873, с. 209]). Установление имени второго опекуна вызывает затруднения. 1 апреля 1873 года Б.Б. Поляков сообщал Достоевскому, что вместо Гомерова назначен новый опекун, «другой купецъ Чернявскій, проживающій у Пяти Угловъ въ своемъ домѣ» (РГАЛИ. Ф. 212.1.89. Л. 7). Однако справочные книги о купцах не содержат такого имени. Зато находим там купца 2-й гильдии Василия Трофимовича *Черникова*, 50 лет, торгующего мануфактурным товаром и живущего в Спасской части в том же доме Куканова, на углу Екатерингофского проспекта и Большой Садовой улицы, что и Стелловский (см.: [Справочная книга о купцахъ, 1873, с. 586]). Возможно, в данном случае Б.Б. Поляков, опять, как и ранее с А.Т. Голубевой (названной им «Голубцевой» — см. письмо Полякова Достоевскому от 22 марта 1873 года (РГАЛИ. Ф. 212.1.89. Л. 4)), делает ошибку. Благодарим за уточнение Т.В. Панюкову.

[79] РГАЛИ. Ф. 212.1.27. Л. 5 об.; см. также: [Достоевский, Достоевская, 1976, с. 99], [Летопись, 1993, т. 2, с. 493]. Публикацию письма Н.М. Соковнина Достоевскому по этому вопросу см.: [Заваркина, 2024, с. 62].

обещает осенью дать 9-ти месячный вексель» [Архипова, 1987, с. 280–281], [Летопись, т. 2, с. 502]. Соковнин затянул с выплатой (подробн. см.: [Летопись, т. 2, с. 515, 522]) и рассчитался с писателем только в 1876 году[80].

Можно сказать, что характер Стелловского предопределил его судьбу. Издатель умер 15 (27) апреля 1875 года. 25 мая в «Иллюстрированной газете» был опубликован его некролог, в котором, в частности, говорилось: «Онъ [Стелловский] <...> былъ весьма предпріимчивымъ торговцемъ до тяжелой болѣзни, постигшей его въ самую кипучую пору дѣятельности» [Некрологъ, 1875]. Согласно одной версии, издатель, «страдая от тяжелой болезни, сопряженной с умственным расстройством, покончил с собой» [Толстяков, 1999, с. 617], по другой — умер в психиатрической больнице [Некрологъ, 1875]. Ф.М. Достоевский отметил в записной тетради 1876–1878 годов: «Стелловскій. Этотъ замѣчательный литературный промышленникъ кончилъ тѣмъ, что сошелъ съ ума и умеръ»[81]. Аргументы в защиту издателя приводит исследователь Н. Наседкин: «Но если быть беспристрастным и справедливым, то Федору Михайловичу, может быть, стоило поминать Стелловского и добрым словом. Во-первых, Стелловский решился издать и издал четырехтомное собрание сочинений писателя, известность которого в то время была далеко еще не такой, какой она стала после “*Преступления и наказания*”, чем способствовал, без сомнения, росту его популярности. Достоевскому не случайно не удалось найти иной выход из денежного тупика — кто бы из тогдашних издателей, кроме Стелловского, рискнул заключить контракт с относительно молодым еще автором и выплатить ему деньги вперед? Во-вторых, во многом благодаря этому, казалось бы, кабальному контракту и появилось на свет одно из самых цельных и безусловно талантливых произведений, приоткрывшее читателям и исследователям

[80] В комментариях *ПСС* сказано, что «за роман “Преступление и наказание” Стелловский рассчитался с Достоевским только в 1875 году» [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 450]. На самом деле, это произошло позже — в 1876 году (аргументы см.: [Заваркина, 2024, с. 64]).

[81] РГАЛИ. Ф. 212.1.16. С. 86; см. также: [Неизданный Достоевский, 1971, с. 557]. В этой же записной тетради Достоевский с горькой иронией замечает: «Но тутъ еще поэты а то Стелловскіе <…>. Стелловскій, Аполлонъ Григорьевъ. — (Лучшіе люди. Одни деньги.)» (РГАЛИ. Ф. 212.1.16. С. 124; см. также: [Неизданный Достоевский, 1971, с. 579]). Возможно, упоминание Ап. Григорьева рядом с именем Стелловского связано с тем, что он редактировал в 1860–1863 годах еженедельную газету «Якорь» и «Музыкальный и театральный вестник», издаваемые Стелловским. Григорьев постоянно нуждался в деньгах, а Достоевский не раз ему помогал, в том числе при попытке выбраться из «Тарасова дома».

внутренний мир Достоевского — роман “Игрок”. В-третьих, именно благодаря деньгам “спекулянта” Стелловского писатель расплатился с частью долгов и смог вырваться за границу, по сути — на последнее горестно-сладостное свидание с *А.П. Сусловой*. И, наконец, в-четвертых <...>: только благодаря Стелловскому, из-за него, Федор Михайлович встретился с Анной Григорьевной, с которой обрел семейное счастье до конца жизни» [Наседкин, 2003, с. 732]. С исследователем не согласилась бы сама А.Г. Достоевская, которая писала, что «цена три тысячи за право издания была слишком незначительна ввиду того успеха, который имели романы Достоевского» [Достоевская, 2015, с. 115].

Фирма Стелловского сохранилась и в 1886 году была приобретена московским почетным гражданином, купцом 2-й гильдии К.Ф. Гутхейлем[82]. Современник издателя В. Русаков (С.Ф. Либрович) писал: «Занимаясь въ теченіе многихъ лѣтъ музыкальнымъ издательствомъ и наживъ на этомъ издательствѣ и на музыкальной торговлѣ большое состояніе, Стелловскій явился увлекающимся диллетантомъ въ области книжнаго издательства и жестоко поплатился за свою неопытность, увлеченіе и... вѣру въ русскую читающую интеллигенцію, <...> въ концѣ концовъ ухлопалъ почти все свое состояніе въ издательство и очутился въ такомъ же критическомъ положеніи, какъ и другіе <...> издатели русской беллетристики: Смирдинъ, Кожанчиковъ, Базуновъ, Черкесовъ» [Русаковъ, 1904, стлб. 950–951].

Издатель Ф.Т. Стелловский не сумел найти подход к талантливому, набирающему популярность автору Ф.М. Достоевскому, честность в отношении которого позволила бы Стелловскому развить свое книжное дело. Издатель погряз в судебных разбирательствах, в том числе и с Достоевским. Суть конфликта между писателем и издателем помогает понять обширная переписка Достоевского.

[82] См.: [Юргенсон, 1928, с. 40], [Балакирев, 1958, с. 316], [Ямпольский, 1981, стлб. 267], [Справочная книга о купцахъ, 1886, с. 114]. Вызывает сомнение свидетельство сына бывшего сотрудника Ф.Т. Стелловского, Юргенсона, которое можно объяснить ошибкой памяти, о том, что изначально нотное издательство наследовала «его вдова» (см.: [Юргенсон, 1928, с. 172]). Данные ежегодного справочника «Книга о купцах», куда сведения о жене и детях обычно заносились вместе со сведениями о самом купце, не дают оснований для подобных утверждений — везде Ф.Т. Стелловский указан один, без семьи. В деле об учреждении над ним опеки родственники также нигде не упоминаются: первое ходатайство о необходимости освидетельствования Стелловского на предмет дееспособности 27 июля 1872 года подала некая Татьяна Прокофьевна Цветкова (ЦГИА СПб. Ф. 487. Оп. 1. Д. 1453. Л. 48; см. также: [Заваркина, 2024, с. 58]). Благодарим за уточнение Т.В. Панюкову.

В итоге писатель победил «плута» Стелловского, однако на это понадобилось много времени и сил. Дело затянулось вследствие препятствий, которые чинили судебные приставы и опекуны Стелловского. Кроме того, понимание авторского права в России в XIX веке существенно отличалось от современного и вследствие своей неразработанности толковалось по-разному в судебной практике, что приводило к проволочкам и способствовало деятельности таких мошенников, как Стелловский.

Список литературы

1. Алферов, 2001 — *Алферов А.Л.* Из истории авторского права в России // Право и политика. 2001. № 9. С. 122–130.

2. Андрианова, 2013 — *Андрианова И.С.* Анна Достоевская: призвание и признания. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. 124 с.

3. Андрианова, Тихомиров, 2015 — *Андрианова И.С., Тихомиров Б.Н.* Любить Достоевского. Анна Григорьевна Достоевская и ее воспоминания // Достоевская А.Г. Воспоминания. 1846–1917 / вступ. статья, подгот. текста и примеч. И.С. Андриановой и Б.Н. Тихомирова. М.: Бослен, 2015. С. 10–39.

4. Архипова, 1987 — *Архипова А.В.* Неизвестные письма А.Г. Достоевской к Достоевскому // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1987. Вып. 7. С. 270–285.

5. Балакирев, 1958 — *Балакирев М.А.* Переписка с нотоиздательством П. Юргенсона. М.: Муз. изд-во, 1958. 420 с.

6. Белов, 1996 — *Белов С.В.* Прижизненные издания Достоевского в РНБ // Библиография. 1996. № 5. С. 78–85.

7. Белов, 2001 — *Белов С.В.* Ф.М. Достоевский и его окружение: энциклопедический словарь: в 2 т. СПб.: Алетейя, 2001.

8. Белов, 2016 — *Белов С.В.* Крупные издательства России второй половины XIX — начала XX века: очерки. СПб.: РНБ, 2016. 158 с.

9. Бем, 1972 — *Бем А.Л.* Личные имена у Достоевского // O Dostojevském: Sborník statí a materiálü. Praha, 1972. С. 244–286.

10. Бессель, 1895 — *Бессель В.В.* Матеріалы къ исторіи нотоиздательскаго дѣла въ Россіи. СПб., 1895. 24 с.

11. Бочаровъ, 1867 — *<Бочаровъ И.П.>* Дѣло Ѳ. Стелловскаго съ Л. Шестаковою о музыкальныхъ сочиненіяхъ М.И. Глинки. СПб., 1867. 30 с.

12. Буренинъ, 1888 — *Буренинъ В.* Критическіе этюды. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1888. 400 с.

13. Бурмистров, 1977 — *Бурмистров А.* Петербург в романе «Преступление и наказание» // Прометей. 1977. № 11. С. 71–85.

14. Бурсов, 1974 — *Бурсов Б.Н.* Личность Достоевского: роман-исследование. Л.: Сов. писатель, 1974. 672 с.

15. Буртина, 1989 — *Буртина Е.Ю.* Гиероглифов Александр Степанович // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1989. Т. 1: А — Г. С. 558–559. (Сер. биогр. словарей: Русские писатели. 11–20 веков.)

16. Венгеровъ, 1900 — *<Венгеровъ С.А.>* Источники словаря русскихъ писателей / собр. С.А. Венгеровъ: в 4 т. СПб.: Тип. Имп. академіи наукъ, 1900. Т. 1. 814 с.

17. Викторович, 1985 — *Викторович В.А.* Как стать литературным героем, или Житие графомана // Литературная учеба. 1985. № 2. С. 211–214.

18. Викторович, 1989 — *Викторович В.А.* Бочаров Иван Петрович // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1989. Т. 1: А — Г. С. 321–322. (Сер. биогр. словарей: Русские писатели. 11–20 веков.)

19. Волгин, 2013 — *Волгин И.Л.* Родные и близкие (историко-биографические очерки) // Хроника рода Достоевских / под ред. И. Л. Волгина. М.: Фонд Достоевского, 2013. С. 961–1167.

20. Волгин, 2019 — *Волгин И.* Ничей современник. Четыре круга Достоевского. М.; СПб.: Нестор-История, 2019. 736 с.

21. Всеобщая адресная книга, 1867–1868 — Всеобщая адресная книга. СПб., 1867–1868. 987 с.

22. Глинка, 1855 — *<Глинка М.И.>* Необходимое объясненіе // СанктПетербургскія Вѣдомости. 1855. № 59. 16 марта. С. 285.

23. Глинка, 1887 — *<Глинка М.И.>* Записки Михаила Ивановича Глинки и переписка его съ родными и друзьями. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1887. 456 с.

24. Глинка, 1953 — *Глинка М.И.* Литературное наследие: в 2 т. / под ред. В. Богданова-Березовского. Л.; М.: Гос. муз. изд-во, 1953. Т. 2. 892 с.

25. Гроссман, 1965 — *Гроссман Л.* Достоевский. 2-е изд., испр. и доп. М.: Молодая гвардия, 1965. 608 с. (Жизнь замечательных людей. Сер. биографий; вып. 4 (357).)

26. Динерштейн, 2004 — *Динерштейн Е.А.* Российское книгоиздание (конец XVIII — XX в.): избр. статьи. М.: Наука, 2004. 528 с.

27. Долинин, 1930 — *<Долинин А.С.>* Примечания // Достоевский Ф.М. Письма: в 4 т. / под ред. и с примеч. А.С. Долинина. М.; Л.: Госуд. изд-во, 1930. Т. 2: 1867–1871. С. 370–515.

28. Достоевская, 1906 — *<Достоевская А.Г.>* Музей памяти Ѳеодора Михайловича Достоевскаго въ Императорскомъ Россійскомъ историческомъ музеѣ им. Имп. Александра III въ Москвѣ. СПб.: Тип. П.Ѳ. Пантелѣева, 1906. 395 с.

29. Достоевская, 1993 — *Достоевская А.Г.* Дневник 1867 года / изд. подгот. С.В. Житомирская. М.: Наука, 1993. 452 с. (Сер.: Лит. памятники.)

30. Достоевская, 2015 — *Достоевская А.Г.* Воспоминания. 1846–1917 / вступ. статья, подгот. текста и примеч. И.С. Андриановой и Б.Н. Тихомирова. М.: Бослен, 2015. 768 с.

31. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

32. Достоевский, Достоевская, 1976 — *Достоевский Ф.М., Достоевская А.Г.* Переписка. Л.: Наука, 1976. 484 с. (Сер.: Лит. памятники.)

33. Иванова, 1990 — *Иванова М.А.* Воспоминания // Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. / сост. и комм. К. Тюнькина. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2. С. 41–48.

34. Заваркина, 2024 — *Заваркина М.В.* Судебное разбирательство с Ф.Т. Стелловским в переписке Ф.М. Достоевского и В.И. Губина 1871–1874 гг. // Неизвестный Достоевский. 2024. Т. 11. № 3. С. 45–117. DOI: 10.15393/j10.art.2024.7401. URL: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1729239060.pdf (дата обращения: 10.07.2024).

35. Засосов, Пызин, 2003 — *Засосов Д., Пызин В.* Повседневная жизнь Петербурга на рубеже XIX–XX веков. М.: Молодая гвардия, 2003. 468 с.

36. Захаров, 2013 — *Захаров В.Н.* Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. М.: Индрик, 2013. 456 с.

37. Канторовичъ, 1895 — <*Канторовичъ Я.*> Литературная собственность. СПб., 1895. 158 с.

38. Константинова, 2023 — *Константинова М.А.* «Деловые» аспекты в письмах А.С. Даргомыжского: конфликт с Ф.Т. Стелловским // Временник Зубовского института. 2023. № 3 (42). С. 50–59. DOI: 10.52527/22218130_2023_3_50

39. Кубышко, 2012 — *Кубышко М.В.* Становление законодательства Российской империи в области авторского права // Вестник Московского университета МВД России. 2012. № 3. С. 46–48.

40. Летопись, 1993 — Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского. 1821–1881: в 3 т. СПб.: Академический проект, 1993.

41. Легкий, 2011 — *Легкий Д.М.* Дмитрий Васильевич Стасов: судебная реформа 1864 года и формирование присяжной адвокатуры в Российской империи. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. 424 с.

42. Либровичъ, 1918 — *Либровичъ С.Ф.* На книжномъ посту: Воспоминанія. Записки. Документы. П.; М.: Изданіе т-ва М.О. Вольфъ, 1918. 498 с.

43. Лобанкова, 2019 — *Лобанкова Е.* Глинка. Жизнь в эпохе. Эпоха в жизни. М.: Молодая гвардия, 2019. 590 с. (Жизнь замечательных людей. Сер. биографий; вып. 1913 (1713).)

44. Ляпунова, 1958 — *Ляпунова А.* Краткий обзор истории издания произведений Глинки // Балакирев М.А. Переписка с нотоиздательством П. Юргенсона. М.: Музыкальное изд-во, 1958. С. 369–386.

45. Мережковскій, 1903 — *Мережковскій Д.С.* Жизнь и творчество Л. Толстого и Достоевскаго. СПб.: Изд. М.В. Пирожкова, 1903. 375 с.

46. Милюковъ, 1890 — <*Милюков А.*> Литературныя встрѣчи и знакомства. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1890. 292 с.

47. Милюков, 1990 — *Милюков А.П.* Федор Михайлович Достоевский // Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. / сост. и комм. К. Тюнькина. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. С. 259–290.

48. Морозов, 2011 — *Морозов П.* В.И. Танеев: жизнь, деятельность, судьба // Власть. 2011. № 4. С. 167–170.

49. Наседкин, 2003 — *Наседкин Н.* Достоевский: энциклопедия. М.: Алгоритм, 2003. 798 с.

50. Неизданный Достоевский, 1971 — Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860–1881 гг. М.: Наука, 1971. 728 с. (Сер.: Литературное наследство; т. 83.)

51. Некрологъ, 1875 — Некрологъ // Иллюстрированная недѣля. 1875. 25 мая. № 20.

52. О правахъ собственности Сочинителей, 1831 — О правахъ собственности Сочинителей, Переводчиковъ и Издателей // Полн. Собр. Законовъ Россійской Имперіи. Собр. Второе. СПб.: Въ Тип. II Отд. Собств. Его Имп. Величества Канц., 1831. Т. 5. Отд. 1. С. 17–21.

53. Ростиславъ, 1855 — *Ростиславъ* <*Ф. Толстой*>. Музыкальныя бесѣды // Сѣверная Пчела. 1855. № 108. 20 мая.

54. Рукописное наследие, 2021 — Рукописное наследие Ф.М. Достоевского / отв. ред. И.С. Андрианова; редкол. Л.В. Алексеева, Е.Н. Вяль, М.В. Заваркина и др. СПб.: РХГА, 2021. 560 с.

55. Русаковъ, 1904 — *Русаковъ В.* Литературные гонорары русскихъ беллетристовъ // Книжный Вѣстникъ. 1904. № 32. Стлб. 918–924; № 33. Стлб. 948–951; № 34. Стлб. 964–968.

56. Русановъ, 1901 — <*Русанов В.А.*> Гитара и гитаристы: историческіе очерки В. А. Русанова. Гитара въ Россіи. М.: Типо-лит. А.В. Васильева, 1901. Вып. 2. 66 с.

57. Русская периодическая печать, 1959 — Русская периодическая печать (1702–1894): справочник / под ред. А.Г. Дементьева, А.В. Западова, М.С. Черепахова. М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1959. 835 с.

58. Сараскина, 2011 — *Сараскина Л.И.* Достоевский. М.: Молодая гвардия, 2011. 826 с. (Жизнь замечательных людей. Сер. биографий; вып. 1320.)

59. Селезнев, 1981 — *Селезнев Ю.* Достоевский. М.: Молодая гвардия, 1981. 543 с. (Жизнь замечательных людей. Сер. биографий; вып. 16 (621).)

60. Серова, 1968 — *Серова В.С.* Как рос мой сын. Л.: Художник РСФСР, 1968. 294 с.

61. Сидоров, 2008 — *Сидоров А.А.* Искусство русской книги XIX–XX веков // Книга в России: в 2 ч. М.: ГПИБ, 2008. Ч. 2: Русская книга девятнадцатого века / под ред. В.Я. Адарюкова и А.А. Сидорова. С. 139–346.

62. Списокъ книжнымъ магазинамъ, 1872 — Списокъ книжнымъ магазинамъ и лавкамъ, музыкальнымъ магазинамъ и библіотекамъ для чтенія въ С.-Петербургѣ къ 1 сентября 1872 года // Указатель по дѣламъ печати. 1872. № 5. 1 Ноября. С. 79–82.

63. Справочная книга о купцахъ, 1873 — Справочная книга о лицахъ, получившихъ на 1873 годъ купеческія свидѣтельства и билеты на право торговли и промысла по 1 и 2 гильдіямъ. СПб.: Тип. Ю. Виганда, 1873. 628 с.

64. Справочная книга о купцахъ, 1886 — Справочная книга о лицахъ, получившихъ на 1886 годъ купеческія свидѣтельства по 1-й и 2-й гильдіямъ въ Москвѣ. М.: Типо-Лит. Н.И. Куманина, 1886. 299, 57, XI с.

65. Страховъ, 1883 — *Страховъ Н.Н.* Воспоминанія о Ѳедорѣ Михайловичѣ Достоевскомъ // Біографія, письма и замѣтки изъ записной книжки Ѳ.М. Достоевскаго. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1883. С. 167–332.

66. Судебная хроника, 1868 — Судебная хроника // Судебный Вѣстникъ. 1868. 17 сентября. № 199. С. 1–2.

67. Тихомиров, 2003 — *Тихомиров Б.Н.* Достоевский и другие // Русская литература. 2003. № 1. С. 254–269.

68. Толстяков, 1999 — *Толстяков А.П.* Стелловский // Книга: энциклопедия. М.: Большая Российская энциклопедия, 1999. С. 617.

69. Уставъ о Ценсурѣ, 1830 — Уставъ о Ценсурѣ // Полн. Собр. Законовъ Россійской Имперіи. Собр. Второе. СПб.: Въ Тип. II Отд. Собств. Его Имп. Величества Канц., 1830. Т. 3. С. 459–489.

70. Уставъ Цензурный, 1857 — Уставъ Цензурный // Сводъ Законовъ Россійской Имперіи. СПб.: Въ Тип. Втораго Отд. Собств. Его Имп. Величества Канц., 1857. Т. 14. С. 1–64.

71. Фон-Фохт, 1990 — *Фон-Фохт Н.* К биографии Ф.М. Достоевского // Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. / сост. и комм. К. Тюнькина. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2. С. 49–60.

72. Фридлендер, 1972 — *Фридлендер Г.М.* От редакции. Комментарии // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972. Т. 1. С. 5–12, 462–514.

73. Шестакова, 1887 — *Шестакова Л.И.* Послѣдніе годы жизни и кончина Михаила Ивановича Глинки (Воспоминанія сестры его, Л.И. Шестаковой). 1854–1857 // <*Глинка М.И.*> Записки Михаила Ивановича Глинки и переписка его съ родными и друзьями. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1887. С. 249–277.

74. Юргенсон, 1928 — *Юргенсон Б.П.* Очерк истории нотопечатания. М.: Гос. изд-во, 1928. 192 с.

75. Ямпольский, 1981 — *Ямпольский И.М.* Стелловский // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М.: Сов. энц., 1981. Т. 5. Стлб. 267.

Интернет-ресурсы

1. Документальный проект IP-Достоевский — Документальный проект IP-Достоевский. URL: https://claims.ru/promo/dostoevsky/ (дата обращения: 10.07.2024).

2. Тавровский — *Тавровский В.В.* История гитары в лицах. URL: https://guitar-times.ru/pages/publishers/stellowsky9.htm (дата обращения: 10.07.2024).

3. Эпистолярное наследие — Эпистолярное наследие Ф.М. Достоевского и его корреспондентов. URL: https://philolog.petrsu.ru/fmdost/letters/lettersdost.htm#m3_4 (дата обращения: 10.07.2024).

References

1. Alferov, A.L. “Iz istorii avtorskogo prava v Rossii” [“From the History of Copyright in Russia”]. *Pravo i politika*, no. 9, 2001, pp. 122–130. (In Russ.)

2. Andrianova, I.S. *Anna Dostoevskaia: prizvanie i priznaniia* [*Anna Dostoevskaya: Vocation and Recognition*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2013. 124 p. (In Russ.)

3. Andrianova, I.S., and B.N. Tikhomirov. “Liubit’ Dostoevskogo. Anna Grigor’evna Dostoevskaia i ee vospominaniia” [“Loving Dostoevsky. Anna Grigoryevna Dostoevskaya and Her Memoirs”]. Dostoevskaia, A.G. *Vospominaniia. 1846–1917* [*Memoirs. 1846–1917*]. Moscow, Boslen Publ., 2015, pp. 10–39. (In Russ.)

4. Arkhipova, A.V. “Neizvestnye pis’ma A.G. Dostoevskoi k Dostoevskomu” [“Unknown Letters of A.G. Dostoevskaya to Dostoevsky”]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky. Materials and Research*], Issue 7. Leningrad, Nauka Publ., 1987, pp. 270–285. (In Russ.)

5. Balakirev, M.A. *Perepiska s notoizdatel’stvom P. Iurgensona* [*Correspondence with the Music Publishing House of P. Jurgenson*]. Moscow, Muzykal’noe izdatel’stvo Publ., 1958. 420 p. (In Russ.)

6. Belov, S.V. “Prizhiznennye izdaniia Dostoevskogo v RNB” [“Lifetime Editions of Dostoevsky in the Russian National Library”]. *Bibliografiia*, no. 5, 1996, pp. 78–85. (In Russ.)

7. Belov, S.V. *F.M. Dostoevskii i ego okruzhenie: entsiklopedicheskii slovar’: v 2 tomakh* [*Dostoevsky and His Entourage: An Encyclopedic Dictionary: in 2 vols*]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2001. (In Russ.)

8. Belov, S.V. *Krupnye izdatel’stva Rossii vtoroi poloviny XIX — nachala XX veka: ocherki* [*Large Publishing Houses of Russia in the Second Half of the 19th — early 20th Century: Essay*]. St. Petersburg, Rossiiskaia natsional’naia biblioteka Publ., 2016. 158 p. (In Russ.)

9. Bem, A.L. “Lichnye imena u Dostoevskogo” [“Dostoevsky’s Personal Names”]. *O Dostojevském: Sborník statí a materiálü* [*About Dostoevsky: A Collection of Articles and Materials*], Praha, 1972, pp. 244–286. (In Russ.)

10. Bessel’, V.V. *Materialy k istorii notoizdatel’skogo dela v Rossii* [*Materials on the History of Music Publishing in Russia*]. St. Petersburg, 1895. 24 p. (In Russ.)

11. Bocharov, I.P. *Delo F. Stellovskogo s L. Shestakovoiu o muzykal’nykh sochineniiakh M.I. Glinki* [*The Case of F. Stellovsky with L. Shestakova on the Musical Compositions of M.I. Glinka*]. St. Petersburg, 1867. 30 p. (In Russ.)

12. Burenin, V. *Kriticheskie etiudy* [*Critical Studies*]. St. Petersburg, Tipografia A.S. Suvorina Publ., 1888. 400 p. (In Russ.)

13. Burmistrov, A. “Peterburg v romane ‘Prestuplenie i nakazanie’” [“Petersburg in the Novel *Crime and Punishment*”]. *Prometei*, no. 11, 1977, pp. 71–85. (In Russ.)

14. Bursov, B.N. *Lichnost’ Dostoevskogo: roman-issledovanie* [*Dostoevsky’s Personality: A Novel-Study*]. Leningrad, Sovetskii Pisatel’ Publ., 1974. 672 p. (In Russ.)

15. Burtina, E.Iu. “Gieroglifov Aleksandr Stepanovich” [“Hieroglyphov Alexander Stepanovich”]. *Russkie pisateli. 1800–1917: Biograficheskii slovar’* [*Russian Writers. 1800–1917: Biographical Dictionary*], vol. 1: A — G. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1989, pp. 558–559. (In Russ.)

16. Vengerov, S.A. *Istochniki slovaria russkikh pisatelei: v 4 tomakh* [*Sources of the Dictionary of Russian Writers: in 4 vols*], vol. 1. St. Petersburg, Tipografia Imperatorskoi akademii nauk Publ., 1900. 814 p. (In Russ.)

17. Viktorovich, V.A. “Kak stat’ literaturnym geroem, ili Zhitie grafomana” [“How to Become a Literary Hero, or the Life of a Graphomaniac”]. *Literaturnaia ucheba*, no. 2, 1985, pp. 211–214. (In Russ.)

18. Viktorovich, V.A. “Bocharov Ivan Petrovich” [“Bocharov Ivan Petrovich”]. *Russkie pisateli. 1800–1917: Biograficheskii slovar’* [*Russian Writers. 1800–1917: Biographical Dictionary*], vol. 1: A — G. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1989, pp. 321–322. (In Russ.)

19. Volgin, I.L. “Rodnye i blizkie (istoriko-biograficheskie ocherki)” [“Relatives and Friends (Historical and Biographical Essays)”]. *Khronika roda Dostoevskikh* [*Chronicle of the Dostoevsky Family*]. Moscow, Fond Dostoevskogo Publ., 2013, pp. 961–1167. (In Russ.)

20. Volgin, I. *Nichei sovremennik. Chetyre kruga Dostoevskogo* [*Nobody’s Contemporary. Four Circles of Dostoevsky*]. Moscow; St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2019. 736 p. (In Russ.)

21. *Vseobshchaia adresnaia kniga, 1867–1868* [*Universal Address Book, 1867–1868*]. St. Petersburg, 1867–1868. 987 p. (In Russ.)

22. Glinka, M.I. “Neobkhodimoe ob’iasnenie” [“The Necessary Explanation”]. *Sankt-Peterburgskie Vedomosti*, no. 59, 1855, p. 285. (In Russ.)

23. Glinka, M.I. *Zapiski Mikhaila Ivanovicha Glinki i perepiska ego s rodnymi i druz’iami* [*Mikhail Ivanovich Glinka’s Notes and Correspondence with His Family and Friends*]. St. Petersburg, Izdanie A.S. Suvorina Publ., 1887. 456 p. (In Russ.)

24. Glinka, M.I. *Literaturnoe nasledie: v 2 tomakh* [*Literary Heritage: in 2 vols*], vol. 2. Leningrad; Moscow, Gosudarstvennoe muzykal’noe izdatel’stvo Publ., 1953. 892 p. (In Russ.)

25. Grossman, L. *Dostoevskii* [*Dostoevsky*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 1965. 608 p. (In Russ.)

26. Dinershtein, E.A. *Rossiiskoe knigoizdanie (konets XVIII — XX v.): izbr. stat’i* [*Russian Book Publishing (the End of the 18th — 20th Century: Selected Articles*]. Moscow, Nauka Publ., 2004. 528 p. (In Russ.)

27. Dolinin, A.S. “Primechaniia” [“Notes”]. Dostoevskii, F.M. *Pis’ma: v 4 tomakh* [*Letters: in 4 vols*], vol. 2: 1867–1871. Moscow; Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel’stvo Publ., 1930, pp. 370–515. (In Russ.)

28. Dostoevskaia, A.G. *Muzei pamiati Feodora Mikhailovicha Dostoevskogo v Imperatorskom Rossiiskom istoricheskom muzee im. Imp. Aleksandra III v Moskve* [*Museum of the Memory of Feodor Mikhailovich Dostoevsky in the Imperial Russian Historical Museum Named after Alexander III in Moscow*]. St. Petersburg, Tip. P.F. Panteleeva Publ., 1906. 395 p. (In Russ.)

29. Dostoevskaia, A.G. *Dnevnik 1867 goda* [*Diary of 1867*]. Moscow, Nauka Publ., 1993. 452 p. (In Russ.)

30. Dostoevskaia, A.G. *Vospominaniia. 1846–1917* [*Memories. 1846–1917*]. Moscow, Boslen Publ., 2015. 768 p. (In Russ.)

31. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

32. Dostoevskii, F.M., Dostoevskaia, A.G. *Perepiska* [*Correspondence*]. Leningrad, Nauka Publ., 1976. 484 p. (In Russ.)

33. Ivanova, M.A. “Vospominaniia” [“Memoirs”]. *Dostoevskii v vospominaniiakh sovremennikov: v 2 tomakh* [*Dostoevsky in the Memoirs of His Contemporaries: in 2 vols*], vol. 2. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1990, pp. 41–48. (In Russ.)

34. Zavarkina, M.V. “Sudebnoe razbiratel’stvo s F.T. Stellovskim v perepiske F.M. Dostoevskogo i V.I. Gubina 1871–1874 gg.” [“Litigation Against F.T. Stellovsky in the Correspondence of F.M. Dostoevsky and V.I. Gubin 1871–1874”]. *Neizvestnyi Dostoevskii*, vol. 11, no. 3, 2024, pp. 45–117. Available at: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1729239060.pdf (Accessed 10 July 2024). (In Russ.) https://doi.org/10.15393/j10.art.2024.7401

35. Zasosov, D., and V. Pyzin. *Povsednevnaia zhizn’ Peterburga na rubezhe XIX–XX vekov* [*Daily Life of St. Petersburg at the Turn of the 19th – 20th Centuries*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2003. 468 p. (In Russ.)

36. Zakharov, V.N. *Imia avtora – Dostoevskii. Ocherk tvorchestva* [*The Author’s Name is Dostoevsky. An Essay on Creativity*]. Moscow, Indrik Publ., 2013. 456 p. (In Russ.)

37. Kantorovich, Ia. *Literaturnaia sobstvennost’* [*Literary Property*]. St. Petersburg, 1895. 158 p. (In Russ.)

38. Konstantinova, M.A. “‘Delovye’ aspekty v pis’makh A.S. Dargomyzhskogo: konflikt s F.T. Stellovskim” [“‘Business’ Aspects in the Letters of A.S. Dargomyzhsky: Conflict with F.T. Stellovsky”]. *Vremennik Zubovskogo instituta*, no. 3 (42), 2023, pp. 50–59. (In Russ.) https://doi.org/10.52527/22218130_2023_3_50

39. Kubyshko, M.V. “Stanovlenie zakonodatel’stva Rossiiskoi imperii v oblasti avtorskogo prava” [“Formation of the Legislation of the Russian Empire in the Field of Copyright”]. *Vestnik Moskovskogo universiteta MVD Rossii*, no. 3, 2012, pp. 46–48. (In Russ.)

40. *Letopis’ zhizni i tvorchestva F.M. Dostoevskogo. 1821–1881: v 3 tomakh* [*Chronicle of the Life and Work of F.M. Dostoevsky. 1821–1881: in 3 vols*]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1993. (In Russ.)

41. Legkii, D.M. *Dmitrii Vasil’evich Stasov: sudebnaia reforma 1864 goda i formirovanie prisiazhnoi advokatury v Rossiiskoi imperii* [*Dmitry Vasilyevich Stasov: Judicial Reform of 1864 and the Formation of the Juried Bar in the Russian Empire*]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2011. 424 p. (In Russ.)

42. Librovich, S.F. *Na knizhnom postu: Vospominaniia. Zapiski. Dokumenty* [*At the Book Post: Memoirs. Notes. Documents*]. Petrograd; Moscow, Izdanie tovarishchestva M.O. Vol'f Publ., 1918. 498 p. (In Russ.)

43. Lobankova, E. *Glinka. Zhizn' v epokhe. Epokha v zhizni* [*Glinka. Life in the Epoch. The Epoch in Life*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2019. 590 p. (In Russ.)

44. Liapunova, A. "Kratkii obzor istorii izdaniia proizvedenii Glinki" ["A Brief Overview of the Publication History of Glinka's Works"]. Balakirev, M.A. *Perepiska s notoizdatel'stvom P. Iurgensona* [*Correspondence with the Publishing House of P. Jurgenson*]. Moscow, Muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1958, pp. 369–386. (In Russ.)

45. Merezhkovskii, D.S. *Zhizn' i tvorchestvo L. Tolstogo i Dostoevskago* [*The Life and Work of L. Tolstoy and Dostoevsky*]. St. Petersburg, Izdanie M.V. Pirozhkova Publ., 1903. 375 p. (In Russ.)

46. Miliukov, A. *Literaturnye vstrechi i znakomstva* [*Literary Meetings and Acquaintances*]. St. Petersburg, Izdanie A.S. Suvorina Publ., 1890. 292 p. (In Russ.)

47. Miliukov, A.P. "Fedor Mikhailovich Dostoevskii" ["Fyodor Mikhailovich Dostoevsky"]. *Dostoevskii v vospominaniiakh sovremennikov: v 2 tomakh* [*Dostoevsky in the Memoirs of His Contemporaries: in 2 vols*], vol. 1. Moscow, Kudozhestvennaia literatura Publ., 1990, pp. 259–290. (In Russ.)

48. Morozov, P. "V.I. Taneev: zhizn', deiatel'nost', sud'ba" ["V.I. Taneev: Life, Activity, Fate"]. *Vlast'*, no. 4, 2011, pp. 167–170. (In Russ.)

49. Nasedkin, N. *Dostoevskii: entsiklopediia* [*Dostoevsky: Encyclopedia*]. Moscow, Algoritm Publ., 2003. 798 p. (In Russ.)

50. *Neizdannyi Dostoevskii. Zapisnye knizhki i tetradi 1860–1881 gg.* [*Unpublished Dostoevsky. Notebooks of 1860–1881*]. Moscow, Nauka Publ., 1971. 728 p. (In Russ.)

51. "Nekrolog" ["Obituary"]. *Illiustrirovannaia nedelia*, no. 20, 1875. (In Russ.)

52. "O pravakh sobstvennosti Sochinitelei, Perevodchikov i Izdatelei" ["On the Property Rights of Writers, Translators and Publishers"]. *Polnoe Sobranie Zakonov Rossiiskoi Imperii. Sobranie. Vtoroe* [*Full Collection of Laws of the Russian Empire. Collection Second*], vol. 5. St. Petersburg, V tipografii II Otdeleniia Sobstvennoi ego Imperatorskogo Velichestva Kantseliarii Publ., 1831, pp. 17–21. (In Russ.)

53. Rostislav <F. Tolstoi>. "Muzykal'nye besedy" ["Musical Conversations"]. *Severnaia Pchela*, no. 108, 1855. (In Russ.)

54. *Rukopisnoe nasledie F.M. Dostoevskogo* [*F.M. Dostoevsky's Handwritten Legacy*]. St. Petersburg, Russkaia khristianskaia gumanitarnaia akademiia Publ., 2021. 560 p. (In Russ.)

55. Rusakov, V. "Literaturnye gonorary russkikh belletristov" ["Literary Fees of Russian Fiction Writers"]. *Knizhnyi Vestnik*, no. 32, 1904, column 918–924; no. 33, column 948–951; no. 34, column 964–968. (In Russ.)

56. Rusanov, V.A. *Gitara i gitaristy: istoricheskie ocherki. Gitara v Rossii* [*Guitar and Guitarists: Historical Essay*], Issue 2. Moscow, Tipo-litografia A.V. Vasil'eva Publ., 1901. 66 p. (In Russ.)

57. *Russkaia periodicheskaia pechat' (1702–1894)* [*Russian Russian Periodical Press (1702–1894)*]. Moscow, Gos. izd-vo polit. lit-ry Publ., 1959. 835 p. (In Russ.)

58. Saraskina, L.I. *Dostoevskii* [*Dostoevsky*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2011. 826 p. (In Russ.)

59. Seleznev, Iu. *Dostoevskii* [*Dostoevsky*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 1981. 543 p. (In Russ.)

60. Serova, V.S. *Kak ros moi syn* [*How My Son Grew Up*]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1968. 294 p. (In Russ.)

61. Sidorov, A.A. "Iskusstvo russkoi knigi XIX–XX vekov" ["The Art of the Russian Book of the 19th — 20th Centuries"]. Aradiukov, V.Ia., and A.A. Sidorov, eds. *Kniga v Rossii: v dvukh chastiah* [*Book in Russia: in Two Parts*], part 2: Russkaia kniga deviatnadtsatogo veka [Russian Book of the Nineteenth Century]. Moscow, GPIB Publ., 2008, pp. 139–346. (In Russ.)

62. "Spisok knizhnym magazinam i lavkam, muzykal'nym magazinam i bibliotekam dlia chteniia v S.-Peterburge k 1 sentiabria 1872 goda" ["List of Bookstores and Shops, Music Stores and Libraries for Reading in St. Petersburg on September 1, 1872"]. *Ukazatel' po delam pechati* [*Index to the Press Affairs*], 1872, no. 5, pp. 79–82. (In Russ.)

63. *Spravochnaia kniga o litsakh, poluchivshikh na 1873 god kupecheskiia svidetel'stva i bilety na pravo torgovli i promysla po 1 i 2 gil'diiam* [*Reference Book About Persons Who Received in 1873 Merchant Meetings and Tickets for the Right to Trade and Craft in 1 and 2 Guilds*]. St. Petersburg, Tip. Iu. Viganda Publ., 1873. 628 p. (In Russ.)

64. *Spravochnaia kniga o litsakh, poluchivshikh na 1886 god kupecheskiia svidetel'stva po 1 i 2 gil'diiam v Moskve* [*Reference Book About Persons Who Received Merchant's Certificates for the 1st and 2nd Guilds in Moscow in 1886*]. Moscow, Tipo-Lit. N.I. Kumanina Publ., 1886, 299, 57, XI p. (In Russ.)

65. Strakhov, N.N. "Vospominaniia o Fedore Mikhailoviche Dostoevskom" ["Memoirs of Fyodor Mikhailovich Dostoevsky"]. *Biografiia, pis'ma i zametki iz zapisnoi knizhki F.M. Dostoevskogo* [*Bibliography, Letters and Notes from the Notebook of F. M. Dostoevsky*]. St. Petersburg, Tipografia A.S. Suvorina Publ., 1883, pp. 167–332. (In Russ.)

66. "Sudebnaia khronika" ["Judicial Chronicle"]. *Sudebnyi Vestnik*, no. 199, 1868, pp. 1–2. (In Russ.)

67. Tikhomirov, B.N. "Dostoevskii i drugie" ["Dostoevsky and Others"]. *Russkaia literatura*, no. 1, 2003, pp. 254–269. (In Russ.)

68. Tolstiakov, A.P. "Stellovskii" ["Stellovsky"]. *Kniga: entsiklopediia* [*Book: Encyclopedia*]. Moscow, Bol'shaia Rossiiskaia entsiklopediia Publ., 1999, p. 617. (In Russ.)

69. "Ustav o Tsenzure" ["The Statute of Censorship"]. *Polnoe Sobranie Zakonov Rossiiskoi Imperii. Sobranie Vtoroe* [*The Complete Collection of Laws of the Russian Empire. Collection Second*], vol. 3. St. Petersburg, V Tipografii II Otdeleniia Sobstvennoi ego Imperatorskogo Velichestva Kantseliarii Publ., 1830, pp. 459–489. (In Russ.)

70. "Ustav Tsenzurnyi" ["The Statute of Censorship"]. *Svod Zakonov Rossiiskoi Imperii* [*The Code of Laws of the Russian Empire*], vol. 14. St. Petersburg, V Tipografii II Otdeleniia Sobstvennoi ego Imperatorskogo Velichestva Kantseliarii Publ., 1857, pp. 1–64. (In Russ.)

71. Fon-Fokht, N. "K biografii F.M. Dostoevskogo" ["To the Biography of F.M. Dostoevsky"]. *Dostoevskii v vospominaniiah sovremennikov: v 2 tomakh* [*Dostoevsky in the Memoirs of His Contemporaries: in 2 vols*], vol. 2. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1990, pp. 49–60. (In Russ.)

72. Fridlender, G.M. "Ot redaktsii". "Kommentarii" ["From the Editorial Office". "Comments"]. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*], vol. 1. Leningrad, Nauka Publ., 1972, pp. 5–12, 462–514. (In Russ.)

73. Shestakova, L.I. “Poslednie gody zhizni i konchina Mikhaila Ivanovicha Glinki (Vospominaniia sestry ego, L.I. Shestakovoi). 1854–1857” [“The Last Years of the Life and Death of Mikhail Ivanovich Glinka (Memoirs of His Sister, L.I. Shestakova). 1854–1857”]. Glinka M.I. *Zapiski Mikhaila Ivanovicha Glinki i perepiska ego s rodnymi i druz'iami* [*Mikhail Ivanovich Glinka's Notes and Correspondence with His Family and Friends*]. St. Petersburg, Izdanie A.S. Suvorina Publ., 1887, pp. 249–277. (In Russ.)

74. Iurgenson, B.P. *Ocherk istorii notopechataniia* [*An Essay on the History of Music Printing*]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1928. 192 p. (In Russ.)

75. Iampol'skii, I.M. “Stellovskii” [“Stellovsky”]. *Muzykal'naia entsiklopediia: v 6 tomakh* [*Musical Encyclopedia: in 6 vols*], vol. 5. Moscow, Sovestkaia entsiklopediia Publ., 1981, column 267. (In Russ.)

Reference list of Internet sources

1. *Dokumental'nyi proekt IP-Dostoevskii* [*IP Documentary Project-Dostoevsky*] Available at: https://claims.ru/promo/dostoevsky/ (Accessed 10 July 2024). (In Russ.)

2. Tavrovskii, V.V. *Istoriia gitary v litsakh* [*The History of the Guitar in the Faces*]. Available at: https://guitar-times.ru/pages/publishers/stellowsky9.htm (Accessed 10 July 2024). (In Russ.)

3. *Epistoliarnoe nasledie F.M. Dostoevskogo i ego korrespondentov* [*The Epistolary Legacy of F.M. Dostoevsky and His Correspondents*]. Available at: https://philolog.petrsu.ru/fmdost/letters/lettersdost.htm#m3_4 (Accessed 10 July 2024). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 10.07.2024
Одобрена после рецензирования: 02.08.2024
Дата публикации: 25.03.2025

The article was submitted: 10 July 2024
Approved after reviewing: 02 Aug. 2024
Date of publication: 25 Mar. 2025

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 1 (29), 2025.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0+821.111.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)+83.3(4Вел)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-197-219
https://elibrary.ru/UNIZKY

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2025. Светлана Королева
Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород, Россия

«Пушкинская речь» Достоевского как архетекст английской пушкинистики XX века

© 2025. Svetlana B. Koroleva
Linguistics University of Nizhny Novgorod, Nizhny Novgorod, Russia

Dostoevsky's "Pushkin Speech" as the Archetext of English Pushkin Studies of the 20th Century

Информация об авторе: Светлана Борисовна Королева, доктор филологических наук, зав. научно-исследовательской лабораторией «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной идентификации», Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, ул. Минина, д. 31А, 603155 г. Нижний Новгород, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-7587-9027
E-mail: svetlakor0808@gmail.com

Благодарности: Исследование выполнено в Нижегородском государственном лингвистическом университете им. Н.А. Добролюбова при финансовой поддержке Российского научного фонда (РНФ) в рамках проекта № 24-28-00706 «Пушкин в западноевропейском каноне русской литературы: динамика и варианты осмысления (период 1920–1960-х годов)» (https://rscf.ru/project/24-28-00706/).

Аннотация: Статья освещает проблему влияния «Пушкинской речи» Достоевского на становление английской пушкинистики в период 1910-х–1960-х годов. Доказывается, что эта речь стала для английских работ о Пушкине архетекстом, то есть текстом, к которому во многом восходил общий для них вектор интерпретации пушкинского творчества. Утверждается, что значимость «Пушкинской речи» для представлений англичан о творчестве Пушкина определялась оформлением в Англии в 1920-е–1930-е годы «культа Достоевского» в контексте положительного внимания ко всему русскому как одновременно

экзотическому, первобытно-одухотворенному, чуждому — и своему, забытому в веках мистико-христианскому. Определяется, что в английских работах о Пушкине, написанных в этот период, «Пушкинская речь» Достоевского неизменно привлекается в качестве авторитетной и ключевой характеристики творчества поэта. Утверждается, что сочетание характеристик «национальный» (“national”) и «всечеловечный» (“omni-human”), заимствованное у Достоевского, на фоне представлений о религиозности русского народного сознания и сочувствующей человечности как высшей правде русского человека, выступало особым знаком русскости.

Делается вывод о том, что имагологический контекст, связанный с восприятием России и русского человека, тесно сплетался в английском сознании этого времени с контекстами эстетическим и политическим, что порождало, среди прочего, различные способы осмысления творчества Пушкина сквозь призму «Пушкинской речи». В интерпретативное поле толкования творчества Пушкина в векторе этого текста у английских пушкинистов вошло ассоциирование реализма пушкинской поэзии со «здравомыслием» русского народа (М. Бэринг); восприятие пушкинских произведений как живой связи между русской и европейской культурами, а мысли Достоевского о «единении всемирном» — как мысли об устремленности русской культуры к европейской (Я. Лаврин); а также признание за русской литературой, начиная с Пушкина, высочайшей степени духовной зрелости (Р. Харе).

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, «Пушкинская речь», английская пушкинистика, рецепция Достоевского в Англии, архетекст, имагологический контекст, Дж.М. Мерри, М. Бэринг, Я. Лаврин, Дж. Бейли.

Для цитирования: *Королева С.Б.* «Пушкинская речь» Достоевского как архетекст английской пушкинистики XX века // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29). С. 197–219. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-197-219

Information about the author: Svetlana B. Koroleva, DSc in Philology, Director of the International Research Laboratory “Basic and Applied Aspects of Cultural Identification,” Linguistics University of Nizhny Novgorod, Minina St., 31 A, 603155 Nizhny Novgorod, Russia.

https://orcid.org/0000-0002-7587-9027

E-mail: svetlakor0808@gmail.com

Acknowledgements: The research was carried out at the LUNN with a grant from the Russian Science Foundation, project no. 24-28-00706 “Pushkin in the Western European Canon of Russian Literature: Dynamics and Options for Understanding (1920–1960s)” (https://rscf.ru/project/24-28-00706/).

Abstract: The article highlights the problem of the influence of Dostoevsky’s “Pushkin Speech” on the development of English Pushkin studies in the period from the 1910s to the 1960s. It is argued that this speech became an archetext for English works on Pushkin, that is, a text to which the common vector of interpreting Pushkin’s work largely originated. It is demonstrated that the significance of the “Pushkin Speech” for the English intellectuals’ ideas about Pushkin’s works was determined by the formation in England in the 1920s and 1930s of the “cult of Dostoevsky” in

the context of positive attention to everything Russian as simultaneously exotic, primitively spiritual, alien – and as well as close to English culture, mystical and Christian, forgotten over the centuries. It is determined that in English works on Pushkin written during this period, Dostoevsky's "Pushkin Speech" is invariably used as an authoritative and key characteristic of the poet's work. It is argued that the combination of the characteristics "national" and "omni-human," borrowed from Dostoevsky, against the background of ideas about the religiosity of the Russian national consciousness and sympathetic humanity as the highest truth of the Russian person, acted as a special sign of Russianness.

It is concluded that the imagological context associated with the perception of Russia and the Russian people was closely intertwined in the English consciousness of that time with aesthetic and political contexts, which gave rise, among other things, to various ways of understanding Pushkin's work through the prism of the "Pushkin Speech." The interpretative field of perceiving Pushkin's work in the vector of this text among English Pushkin scholars included the association of the realism of Pushkin's poetry with "common sense" of the Russian people (M. Baring); the concept of Pushkin's works as a living connection between Russian and European cultures, and Dostoevsky's idea about "universal unity" – as thoughts about the aspiration of Russian culture to European (Ya. Lavrin); and also, recognition of the highest degree of spiritual maturity in Russian literature, beginning with Pushkin (R. Hare).

Keywords: F. Dostoevsky, "Pushkin Speech," English Pushkin studies, reception of Dostoevsky in England, archetexte, imagological context, J.M. Murry, M. Baring, Y. Lavrin, J. Bayley.

For citation: Koroleva, S.B. "Dostoevsky's 'Pushkin Speech' as the Archetext of English Pushkin Studies of the 20th Century." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 1 (29), 2025, pp. 197–219. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-197-219

Становление английской пушкинистики как особого направления исследований русской литературы в Англии приходится на 1910-е–1960-е годы[1]. В этом процессе, и особенно на начальном его этапе (в период 1910-х–1920-х годов), важную роль сыграло восприятие «Пушкинской речи» Достоевского, поскольку она значительно повлияла на общее понимание и оценку пушкинского творчества британскими критиками и писателями.

В свою очередь, глубина и вектор воздействия этого публицистического текста были обусловлены «культом» русского писателя, распространившимся в Англии между 1910-ми и 1930-ми годами. Приведем лишь несколько примеров формирования, установления этого «культа»: Констанс Гарнетт, которая к 1910-м годам перевела,

[1] Подробнее об этом см.: [Королева, 2024а].

практически, все произведения И.С. Тургенева и многие — Л.Н. Толстого, с 1912 года по 1920 год последовательно и (впервые!) полноформатно (без купюр) переложила на английский язык все романы Достоевского, начиная с «Братьев Карамазовых» [Хуснулина, 2018]. Реакцией на этот переводческий подвиг стали многочисленные высказывания авторитетных английских публицистов и писателей, включая А. Беннетт, Э.М. Форстер, К. Мэнсфилд, о русском писателе как о создателе самых «нравственных», «глубоких» и «философичных» романов современности [Королева, 2021, с. 182–183].

Можно с большой долей уверенности предположить, что если бы в это время за Достоевским в Англии (и на Западе, в целом) не закрепилась слава одного из величайших писателей мировой литературы, а за его творчеством не признавались такие характеристики как невиданная доселе психологическая глубина, эстетическая новизна и грандиозность воображения, то место его «Пушкинской речи» в формировании общих представлений британских интеллектуалов о пушкинском творчестве было бы иным.

Вместе с тем, в том новом восприятии творчества Достоевского, которое утвердилось в Англии (и на Западе) в эпоху модернизма, с точки зрения английской пушкинистики важен один смысловой признак, который обычно упускается из внимания. Это осмысление и личности писателя, и его творчества в парадигме русскости (чуждой западному менталитету) и, одновременно, различение в его «русских» чертах отзвуков «своей», родной культуры — такой, какой она была на заре ее становления. Эта идея прямо проводится влиятельным литературным критиком Л. Стрэчи и имплицитно присутствует в высказываниях таких разных (в параметрах эстетического вкуса и мировоззрения) писателей и публицистов как Э.М. Форстер и М. Бэринг.

Так, в эссе «Достоевский» (*Dostoievsky*), написанном для еженедельника «Наблюдатель» (*The Spectator*) и опубликованном в нем 28 сентября 1912 года, в связи с выходом в свет (во влиятельном издании У. Хайнеманна) в Англии «Братьев Карамазовых» (в переводе К. Гарнетт), Л. Стрэчи отмечает: «Из трех великих писателей, которые во второй половине XIX века доминировали в русской литературе» / “Of the three great writers who dominated Russian literature during the last half of the nineteenth century”, Достоевский является «наименее известным в Англии» / “the least known in England” [Strachey, 1965, p. 174]. Отталкиваясь от того факта, что

первым признание у английского читателя получил Тургенев, тогда как понимание художественной прозы Толстого пришло к англичанам постепенно, Стрэчи делает смелое предположение: это связано с теми чертами прозы Толстого, которые кардинально отличаются от выработанных европейскими писателями (“peculiar and unfamiliar qualities”). За этими же особенностями стоит не только русская литература, но и русская душа (“Tolstoy undoubtedly stands with the English public for all that is most representative not only of Russian literature, but of the Russian spirit”) [Strachey, 1965, p. 174]. Соответственно, «непривычность, исключительность, неожиданность» (“its essence seems so unfamiliar, so singular, so unexpected”) гения Достоевского в восприятии европейского читателя определяется его «русскостью»: «<...> его признают наиболее явственно русским писателем» / “<...> he is acclaimed as the most distinctively Russian of writers...” [Strachey, 1965, p. 175].

И однако, противопоставляя чуть ниже «причудливость» (extravagance) и «безумие» (frenzy) романов Достоевского традиции английского романа «изображать жизнь с позиции здравого смысла» (“to treat of life from the standpoint of common sense”) и «благоразумия» (“sanity”), — английский критик парадоксальным образом приходит к выводу об их глубинном сходстве: «Достоевский, со всей его увлеченностью предметами ненормальными и чрезмерными, глубоко разумный и человечный писатель» / “Dostoievsky, with all his fondness of the abnormal and the extraordinary, is a profoundly sane and human writer” [Strachey, 1965, p. 177]. Находит Стрэчи и более явную для себя параллель между творчеством Достоевского и традициями английской литературы — в ренессансной поэзии и драматургии, в том числе, в пьесах Шекспира (упоминаются «Король Лир» и «Буря»): «Нужно обратиться к елизаветинской драматургии, чтобы найти авторов, по духу творчества подобных Достоевскому» / “<...> it is to the Elizabethan dramatists that one must turn to find kindred spirits with Dostoievsky”. «То громадное и мощное вдохновение, которым наполнена <...> поэзия английского Ренессанса, кажется, продолжает дышать и гореть в романах современного русского писателя» / “The same vast and potent inspiration which filled <...> those poets of Renaissance England still seems to breathe and burn through the novels of the modern Russian” [Strachey, 1965, p. 179].

Схожим образом, в книге Э.М. Форстера «Аспекты романа» (*Aspects of the Novel*, 1927), увидевшей свет на 15 лет позже эссе

Стрэчи, утверждается, что Достоевский — писатель совершенно особенный, писатель-пророк, поскольку его произведения проникнуты «состраданием и любовью»[2] (“pity and love”), а в его реалистичных «характерах и ситуациях» «проглядывает бесконечность» / “the characters and situations <...> infinity attends them” [Forster, 1985, p. 132]. В то же время Форстер доказывает, что в этом качестве (литературы как пророчества, связанного с духом христианства) творчество русского писателя родственно произведениям таких гениев англосаксонской литературы как Д.Г. Лоуренс, Э. Бронте и Генри Мелвилл, и тут же подчеркивает, что в героях Достоевского есть нечто очень русское[3].

В этом контексте[4] неудивительно, что первая англоязычная публикация «Пушкинской речи» Достоевского вошла в состав книги с некоторыми другими, подобранными в ключе «русскости» и «раннехристианской духовности», частями «Дневника писателя». Действительно, в небольшом по объему издании «Достоевский. Страницы из дневника автора» (*Dostoyevski. Pages from the journal of an author*), вышедшей в США, в Бостоне, в 1916 году[5], выборочно представлены 4 части «Дневника»: «Сон смешного человека» (открывает книгу), и три «пушкинских» выступления: «Объяснительное слово» к «Пушкинской речи», сама «Пушкинская речь» и «Придирка к случаю», содержащая ответы А. Градовскому на его высказывания об этой речи. Причем последние три части объединены общим заголовком «Пушкин» (*Pushkin*).

Выбор этих частей для книги, как поясняет один из со-переводчиков и автор предисловия, связан, несмотря на этот общий заголовок, совсем не с Пушкиным. Предисловием и самой структурой книги еще до знакомства с «Пушкинской речью» Достоевского англоязычному читателю предлагается увидеть в Пушкине центральную для Достоевского фигуру русской литературы и (или)

---

[2] Другой возможный вариант перевода — «жалостью и любовью».

[3] О поведении Мити в тюрьме, например, говорится: «очень по-русски» / “very like a Russian in fact”. См.: [Forster, 1965, p. 133].

[4] О М. Бэринге речь пойдет ниже.

[5] О значимости этой книги для рецепции творчества Достоевского и особенно о живости отклика англоязычной аудитории на перевод «Пушкинской речи» свидетельствует тот факт, что она («Пушкинская речь») в этом переводе была перепечатана в книге “Great essays of all nations” [Pritchard, 1929a, p. 732–744], а также в издании “From Confucius to Mencken” [Pritchard, 1929b, p. 732–744].

alter ego писателя и одновременно понять Пушкина-Достоевского через призму «Сна смешного человека».

Прежде чем переходить к комментированию предисловия, в котором даются ключи к пониманию выбора и соединения этих частей «Дневника писателя» в теле одной книги, представляется важным уделить внимание личности со-переводчиков. Это необходимо сделать как с точки зрения определения их места в британской культуре эпохи модернизма, так и с точки зрения описания своеобразия их творческих взаимоотношений. С.С. Котелянский — российский эмигрант еврейского происхождения, выходец из Волынской губернии Российской империи, обосновавшийся в 1911 году в Лондоне, — во второй половине 1910-х годов не только занял место «знатока» классической и современной русской литературы в среде британских интеллектуалов, но и сыграл заметную переводческую, посредническую роль в формировании представлений о ней в Англии[6]. В тесном сотрудничестве с писательницей К. Мэнсфилд и ее мужем, писателем и литературным критиком Джоном Миддлтоном Мерри, а также с Д.Г. Лоуренсом и Леонардом и Вирджинией Вулф С.С. Котелянский осуществил переводы с русского девяти томов различного содержания для издательства Леонарда и Вирджиния Вулф «Хогарт Пресс». Многие из них, как и перевод частей «Дневника писателя», раскрывали личность уже знаменитых в Англии русских авторов в (авто)биографической перспективе.

Если С.С. Котелянский был широко признаваем британскими интеллектуалами-модернистами как знаток и тонкий ценитель классической и современной русской литературы (выбор текстов для со-перевода, как правило, был за ним, от него же исходила инициатива по осуществлению редактуры его чернового перевода кем-то из членов «Блумберийского кружка»), то его со-переводчик и автор предисловия к «Страницам» из «Дневника писателя» Джон Миддлтон Мерри был одним из наиболее видных и авторитетных литературных критиков в Англии. В разное время он был редактором или возглавлял литературные журналы «Ритм» (*Rythm*), «Атенеум» (*Atheneum*), «Адельфи» (*Adelphi*), выступал постоянным рецензентом «Литературного приложения» газеты «Таймс» (*Times Literary*

[6] См. подробнее о С.С. Котелянском и британских интеллектуалах-модернистах: [Королева, 2021, с. 189–191]; [Rogachevskii, 2000].

Supplement), писал о современных ему авторах, о Китсе и Шекспире, а в 1916 году выпустил «пионерскую» монографию «Федор Достоевский. Критическое исследование» (*Fyodor Dostoevsky. A critical Study*).

Предисловие к своей монографии о Достоевском он открыл цитатой из «Пушкинской речи» Достоевского с указанием на ее «завершающую» роль в его творчестве (“the famous speech on Pushkin which was the end of the work of his life”) и с четким обозначением своей цели: написать о «пророческом» значении творчества русского писателя для английской культуры — в том же духе, в котором сам Достоевский говорит о «пророческом» значении Пушкина для русской культуры (“to think of what may be prophetic for us in it”) [Murry, 1916a, p. v]. Заканчивает же Мерри свое предисловие, действительно, пророчеством: «Русская мысль, которая обновит [должна обновить] человечество, нашла свое наиболее совершенное выражение в романах Достоевского» / “The Russian thought which shall renew humanity found its most perfect expression in Dostoevsky’s novels” [Murry, 1916a, p. xii].

Глубину и направленность возможного обновления человечества, о котором пророчествуют романы Достоевского, Мерри описывает в «Эпилоге» своей монографии, снова вовлекая в свои рассуждения «Пушкинскую речь». Он выдвигает дискуссионную мысль о том, что вера Достоевского в обновление человечества была верой в неизбежность чуда (“Dostoevsky believed that the regeneration of mankind rested upon a miracle; and he believed that the miracle was inevitable”) и, определяя «веру», «отчаяние» и «человеческое естество» фундаментом творчества писателя, отстаивает тезис о его величии: «<...> эта вера отчаяния — единственная вера, которая имеет значение для современного мира. Верить в то, во что верил Достоевский, означает не отказ от чего-либо в человеческом естестве[7], но, скорее, полное его воплощение. В отчаянном и смелом воплощении человеческого естества заключено величие Достоевского» / “<...> the belief of despair is the only one which has a real meaning for the modern world. To believe in that which Dostoevsky believed is to have abrogated nothing of one’s humanity; it is rather to have fulfilled

[7] “Humanity” здесь, как представляется, следует понимать именно как «человеческое естество», то есть сложный состав человеческой природы, многоразличность ее индивидуальных проявлений, которые не регламентируются ни общественным, ни духовным законом.

humanity. In this desperate and courageous fulfillment of humanity lies Dostoevsky' greatness" [Murry, 1916a, p. 260][8]. В подтверждение своего тезиса Мерри цитирует слова писателя о «всечеловечности» ("universal", "omni-human" [Murry, 1916a, p. 260]) Пушкина, о типе «русского скитальца» ("the Russian wanderer" [Murry, 1916a, p. 261]), созданного им, и уточняет: желание «не только утешения для себя, но счастья для всего человечества» ("seeks not merely a consolation for his personal longings, but happiness for all men" [Murry, 1916a, p. 261]) было в нем самом — в Достоевском, и он ощущал это желание как нечто глубинно русское. Заключает же Мерри свое размышление о «пророчестве» Достоевского замечанием, по-своему размыкающим «русское» на «общечеловеческое»: мечтая «восстановить» «русский дух», Достоевский воззвал к «человеческому сознанию» как таковому / "He took his stand, not on the Russian mind, but on human consciousness itself" [Murry, 1916a, p. 261].

Собственно, эта же концепция высказана и во вступительной статье Мерри к переводам из «Дневника писателя». Здесь также красной линией проходит мысль о вере Достоевского в обновление человечества ("the birth of a new humanity"[9]) [Murry, 1916b, p. xiii] и дается общая концепция его духовных исканий. По мысли Мерри, русский писатель в самой глубине своей личности движется между страшными «снами» о себе и человеке как таковом ("It is not so very different from the universal legend of Paradise", "we are all queer fellows dreaming" [Murry, 1916b, p. x–xi]), мечтами о райском блаженстве, вечным отчаянием от осознания его недостижимости ("the eternal recurrence which threatens human minds and human destinies" [Murry, 1916b, p. xii]) и «надеждой» на «спасение» мира, на перерождение человечества, которое должно прийти «из России» ("salvation should descend upon the world from Russia") [Murry, 1916b, p. xiv].

Наиболее обобщенным образом страшных снов и мечтаний о блаженстве[10] является, по мысли Мерри, приводимый в книге

---

[8] Ср.: В предисловии к «Страницам из дневника автора» Мерри сравнивает Достоевского с Ницше в степени отчаяния, с которым они оба пророчествовали о пути человечества от блаженства цельного и гармоничного существования к падению в бездну эгоистических импульсов и гордого самосознания. См.: [Murry, 1916b, p. xii].

[9] Будучи близким другом Д.Г. Лоуренса, Мерри мечтал именно об обновлении человечества, восстановлении его в гармонии эмоционально-чувственной, телесной и интеллектуальной природы человека, а не о его биологическом перерождении в ницшеанском духе.

[10] Мерри так говорит об этом «итоговом», по его мнению, тексте: "The very title might serve for an account of the whole of Dostoevsky's life and work" [Murry, 1916b, p. x].

«Сон смешного человека» (*The Dream of a Queer Fellow*); высшей же формой «надежды» — его «Пушкинская речь». Кроме того, что она ясно выразила его чаяния об общем перерождении человечества, с ней — и на этом Мерри завершает свое предисловие — Достоевский «наконец, завоевал место, которое принадлежало ему по праву. Он стал великим писателем земли русской» / “With it he finally conquered the position which had always been his due. He became the great writer of the Russian land” [Murry, 1916b, p. xiv].

Взгляд Мерри на «Пушкинскую речь» Достоевского, таким образом, сфокусирован на духовном облике личности русского писателя, а также косвенно на его отношениях с русским миром и западной культурой. Для Мерри это речь великого писателя о самом себе, его самых сокровенных чаяниях, его вере в Россию и — в чудо перерождения человечества. Излишне говорить, что в сопоставлении Достоевского с Ницше, в подчеркивании его «патриотизма» (“Dostoevsky was a Russian patriot” [Murry, 1916b, p. xiii]) как ориентированности на ценность самобытной русской культуры, в его философской универсальности, также как в весьма специфической интерпретации его «русской идеи» как идеи «перерождения» или даже «рождения нового человечества»[11] сказываются многочисленные контексты английской культуры эпохи модернизма, включая ницшеанский, русофильский, эстетический. Так или иначе, в этих размышлениях о «Пушкинской речи» сам Пушкин оказывается в тени гигантской (в восприятии западного, британского интеллектуала той эпохи) фигуры Достоевского и, одновременно, становится его своеобразным alter ego, предстает освященным славой гениального писателя и учителя жизни.

Разумеется, в английских книгах историко-литературного характера, написанных в это время, место Пушкина в русской литературе определяется иначе. И все же роднит эти тексты с публицистикой Мерри не только то, что «Пушкинская речь» Достоевского, как правило, привлекается в качестве характеристики творчества поэта, но и то, что Достоевский в этом случае всегда выступает как безусловный авторитет. Кроме того, само сочетание характеристик «русский» (“Russian”) и «всечеловечный» (“omni-human”) [Murry, 1916a, p. 260], которое Мерри берет из «Пушкинской речи» и при-

[11] Ср. цитаты, приведенные выше: “Dostoevsky spent his final strength in the effort to create a new life and a new man”; “the birth of a new humanity”; “The Russian thought which shall renew humanity…”; “the regeneration of mankind”.

кладывает к самому Достоевскому, на фоне представлений (сформированных во многом через восприятие романов Достоевского) о религиозности русского народного сознания и сочувствующей человечности как высшей правде русского человека[12], выступает знаком сугубой русскости или в отношении к автору «Пушкинской речи» (у Мерри), или к самому Пушкину (у английских пушкинистов, вслед за Достоевским). Иными словами, за этим общим вектором в трактовке идейно-ценностного «ядра» творчества Достоевского и Пушкина в английской литературной критике 10-х–20-х годов проглядывает специфический имагологический контекст, который трудно вычленить российскому исследователю.

Это касается, в том числе, размышлений о личности и творчестве Пушкина в научно-популярных книгах, сыгравших ключевую роль в формировании пушкиноведения в Англии в начале XX века. Речь идет о работах Мориса Бэринга (Maurice Baring) — английского дипломата, журналиста, поэта, писателя, переводчика, искреннего русофила [Володько, 2018]; [Королева, 2024б]; [Супрун, 2007] и, по всей видимости, военного разведчика [Степанов, 2014, с. 352], прожившего в России около 7 лет (с 1905 по 1912 годы) и прекрасно владевшего русским языком.

Личность Пушкина и вопросы пушкинского творчества он осветил в двух своих научно-популярных трудах, изданных ранее первой англоязычной публикации «Пушкинской речи» Достоевского и посвященных истории русской литературы: «Вехи русской литературы» (*Landmarks in Russian literature*, 1910) и «Очерк истории русской литературы» (*An Outline of Russian Literature*, 1914). Первый из них лег в основу предисловия к оксфордской антологии русской поэзии (*The Oxford book of Russian Verse*, 1925), составленной им для серии «Оксфордских антологий» национальной поэзии и выдержавшей в течение 1920-х–1960-х годов 3 издания в первой редакции и 5 изданий во второй.

Следами бэринговской концепции пушкинского творчества отмечены, в частности, монографии «Пушкин и русская литература» (*Pushkin and Russian Literature*, 1947) и «От Пушкина к Маяковскому. Исследование литературной эволюции» (*From Pushkin to Mayakovsky. A Study in the Evolution of a Literature*, 1948) Янко Лаврина (Yanko Lavrin) — профессора славистики в университете Ноттингема; книга

[12] См. об этом, в частности: [Королева, 2021, с. 163–176].

профессора Лондонского университета Ричарда Харе (Richard Hare) «Русская литература от Пушкина до наших дней» (*Russian literature from Pushkin to the Present day*, 1947); труд профессора Оксфордского университета Джона Бейли (John Bayley) «Пушкин. Компаративное исследование» (*Pushkin. A comparative commentary*, 1971). Более того, в монографии «главного спеца по русской литературе для англофонов» [Ефимов, 2019] Д.С. Мирского «Пушкин» (*Pushkin*, 1926) из всех русских критических источников выделена только «знаменитая Речь 1880» (“Address of 1880”) Достоевского, тогда как из всех англоязычных — работы о Пушкине М. Бэринга. О «Пушкинской речи» Мирский говорит как о тексте, который «должен быть прочитан» (“must be read”), поскольку он, обладая «огромной творческой силой» (“great imaginative power”), имел «бесконечно сильное влияние» на самых разных читателей (“its action on the Russian (and German) mind has been incalculably great” [Mirsky, 1926, p. 238]). Пушкиноведческие же работы Бэринга описаны как «безусловно лучшие из вещей, написанных о Пушкине на английском (и любом другом иностранном языке)» / “By far the best thing on Pushkin in English (and in fact in any foreign language) is the pages devoted to him by Mr. Maurice Baring” [Mirsky, 1926, p. 239].

Отнести ли безусловную значимость «Пушкинской речи» Достоевского для каждой из этих работ к «следам влияния» Бэринга или же приписать это явление воздействию того большого контекста, о котором речь шла выше, вопрос несущественный (скорее всего, речь должна идти о взаимодействии всех этих факторов). В любом случае, не только у Бэринга, но в английской пушкинистике в целом «Пушкинская речь» становится архетекстом, к которому восходят важнейшие параметры в характеристике творчества русского поэта.

Нельзя при этом не отметить, что, как и для Мерри, для Бэринга «встреча» с романами Достоевского была очень личным, духовно наполненным событием. В книге своих воспоминаний Бэринг говорит о прочтенных в Манчжурии (по всей видимости, на русском языке) романах «Идиот» и «Братья Карамазовы» в терминах религиозного опыта: «эти две книги были откровением» / “these two books were a revelation” [Baring, 1922, p. 293]. Отметим, что для англичанина, в сознательном возрасте перешедшего в католичество и называвшего это событие главным в своей жизни, такая лексика не может не быть маркером духовной значимости. Неслучайно, обобщая частные наблюдения над поэтикой романов Достоевско-

го в соответствующей главе своего «Очерка», Бэринг утверждает центральную для себя мысль: «величие» русского писателя определяется «божественным светом» (“Dostoyevsky is great because of the divine message he gives”), «божественной аурой евангельской любви» (“the divine aura of love that is in the Gospels”), которые изливаются со страниц его романов [Baring, 1915, p. 222].

Собственно говоря, отсылки к философско-публицистическим суждениям Достоевского на страницах многих других книг Бэринга и особенно образ писателя в стихотворении «Достоевский» (*Dostoyevsky*) (из сборника «Стихотворения. 1914–1919» (*Poems. 1914–1919*, 1920) свидетельствуют о том, что в русском писателе Бэринг видит не только гениального писателя, но и пророка-«тайновидца» — того, который (цитируя поэтические строки Бэринга) «исцелил болящего и сделал боязливого смелым» (“You healed the sore, you made the fearful brave”) и который:

wandered in the uttermost abyss;	скитался в безднах беспредельных
And there, amidst the ashes and the dust,	И там, среди пепла и праха,
You spoke no word of anger or of pride;	Не произнес ни слова гордости иль злобы,
You found the prints of steps divine to kiss	Но увидел следы Его ног — и поцеловал
<…> [Baring, 1920].	их <…>[13]

Закономерен и в этом биографическом, и в социокультурном контексте, описанном выше, тот факт, что рассуждения Бэринга о Пушкине и русском народе и в «Истоках», и в «Очерке» опираются на известные тезисы «Пушкинской речи» Достоевского. Так, соотносясь со словами русского писателя о том, что повсюду у поэта «слышится вера в русский характер, вера в его духовную мощь» [Достоевский, 1972–1990, т. 26, с. 144], и одновременно переосмысливая их, Бэринг утверждает: «Достоевский, говоря о Пушкине, подчеркивает как одно из важнейших оснований считать его великим поэтом то, что тот признавал имманентной чертой уважение русского народа к себе» / “And Dostoievsky, in writing about Pushkin, says that one of this poet’s chief claims to greatness is that he recognized the intrinsic quality of self-respect in the Russian people” [Baring, 1914, p. 41–42]. Фактически, от концепции пушкинской веры в духовную силу русского народа, непосредственно связанную с православным

[13] Подстрочный перевод мой. — *С.К.*

жизнечувствием, английский писатель, исследователь, опираясь на Достоевского и переиначивая его на свой лад, уходит в сторону концепции рационального оправдания Пушкиным русского национального характера. В круг контекстов, сказавшихся в своеобразии этого понимания Достоевского, можно включить и рациональность европейского (в том числе, английского — по сути своей протестантского) мышления, и стремление «оправдать» русский народ в борьбе с негативными стереотипами, закрепившимися за мифологическим (имагологическим) образом России[14], и личный опыт вхождения Бэринга в русскую культуру и жизнь.

Неслучайно в книге о русском народе (*The Russian People*, 1911) ему представляется необходимым настойчиво проводить мысли о том, что русские, как и европейцы, являются арийцами, противостоящими Востоку и покоряющими Восток, и что в русском человеке доминантной чертой является «человечность» (“humane”) в сочетании со «стоицизмом» (“stoicism”), «яростной энергией» (“fierce energy”) и «адаптивностью» (all-round adaptability) [Baring, 1911, p. 40, 54].

В контексте борьбы Бэринга с негативно окрашенным образом России имагологическую маркированность в его главе о Пушкине приобретает интерпретация другого тезиса Достоевского: о том, что Пушкин воплощает в себе ту «способность всемирной отзывчивости», которая является «главнейшей способностью нашей национальности» и которую он «разделяет с народом нашим» [Достоевский, 1972–1990, т. 26, с. 145]. Близко держась смысла этого тезиса из «Пушкинской речи», Бэринг делает выраженный акцент на русскости пушкинского гения: «И это как раз та все-объемлющая человечность — Достоевский называет ее всечеловечностью — та способность к пониманию всего и всех, которая делает его [Пушкина] настолько подлинно русским» / “And it is just this all-embracing humanity — Dostoyevsky calls him πανάνθρωπος — this capacity for understanding everything and everybody, which makes him so profoundly Russian” [Baring, 1915, p. 96].

Насколько глубоко Бэринг, вслед за Достоевским, проникся убежденностью в том, что «способность понять все и всех» является фундаментальной чертой русского национального характера, красноречиво свидетельствует его утверждение в «Истоках России»

[14] Подробнее см.: [Королева, 2021, с. 44–162].

о том, что «в русских людях» он любит «универсальное, вечное, великое» — «любовь к человеку и человечеству» и «веру в Бога» ("what I love and admire in the Russian people is <...> something universal, eternal, great — namely, their love of Man and their faith in God") [Baring, 1914, p. 322].

Влияние Достоевского на суждения Бэринга о Пушкине явственно проглядывает и во фрагменте, посвященном образу Татьяны Лариной. Вслед за русским писателем Бэринг утверждает, что Татьяна — «тип всего лучшего, что есть в русской женщине; иными словами, всего лучшего, что есть в России» / "She is the type of all that is best in the Russian woman; that is to say, of all that is best in Russia" [Baring, 1915, p. 76]. Более того, как Достоевский,[15] Бэринг говорит о высшей явленности (превосходящей все последующие попытки) этого типа в образе пушкинской героини: «Ни Тургенев, со всем его волшебным мастерством, ни Толстой, со всем его умением изображать жизнь, не создали более правдивого, более сияющего, более типичного [образа] русской женщины» / "Turgenev, with all his magic, and Tolstoy, with all his command over the colours of life, never created a truer, more radiant, and more typically Russian woman" [Baring, 1915, p. 75–76]. И, развивая эту мысль с опорой на религиозную лексику, интонационно доводит ее до дифирамба: он включает образы, которые сейчас мы относим к «жертвенному типу» героинь, в «длинную галерею [образов] русских женщин, которые были даны нам Тургеневым, Толстым и Достоевским и которые представляют собой наиболее ценное сокровище русской литературы, поскольку в них воплощен венец славы русской жизни» / "She is the first of that long gallery of Russian women which Turgenev, Tolstoy, and Dostoyevsky have given us, and which are the most precious jewels of Russian literature, because they reflect the crowning glory of Russian life" [Baring, 1915, p. 76].

Своеобразным продолжением мыслей Достоевского о Пушкине и истинной его «народности» (русскости) в этом контексте

[15] Ср. у Достоевского: «Это положительный тип, а не отрицательный, это тип положительной красоты, это апофеоза русской женщины <…>. Можно даже сказать, что такой красоты положительный тип русской женщины почти уже и не повторялся в нашей художественной литературе — кроме разве образа Лизы в «Дворянском гнезде» Тургенева. <…> Отметив тип русского скитальца, рядом с ним поставив тип положительной и бесспорной красоты в лице русской женщины, <…> Пушкин, <…> провел пред нами в других произведениях <…> целый ряд положительно прекрасных русских типов, найдя их в народе русском». См.: [Достоевский, 1972–1990, т. 26, с. 144–145].

становятся тезисы М. Бэринга о «здравомыслии», которым характеризуется и пушкинское творчество, и русский человек вообще, и об особой одаренности русского народа. Оба тезиса озвучены в его книге «Русский народ».

В ней, в частности, утверждается, что свойственный русскому крестьянину здравый смысл (“common sense”) является формой общего «духа позитивизма и реализма» (“spirit of positivism and realism”), который характерен для русского народа и что в этой связи творчество «наиболее романтических русских поэтов» (“the most Romantic poets of Russia”) Пушкина и Лермонтова сближается, скорее, с поэтикой Теккерея и Стендаля, чем Китса и Шелли [Baring, 1911, p. 53]. В этой же книге имя Пушкина возникает в одном ряду с именами Суворова и Петра Первого в связи с утверждением о том, что русские способны «творить чудеса», преодолевая все возможные препятствия и пределы (“he will recognize no obstacles and no limits. He will accomplish miracles”), поскольку в русском народе вообще (и в русских гениях в особенности) есть удивительная черта «экстраординарной» одаренности энергией (“extra flip of energy”) [Baring, 1911, p. 49].

Характеристики пушкинского творчества, заимствованные у Достоевского и приобретшие в 10-е–20-е годы особую русофильскую окраску, стали основанием новых прочтений пушкинского творчества в изменившемся социополитическом контексте 40-х годов. В послевоенной научно-популярной книге «Пушкин и русская литература» (*Pushkin and Russian Literature*, 1947) Янко Лаврина красной нитью проходит мысль о том, что его внимание к русскому поэту объясняется «наиболее животрепещущей связью» его творчества «с английской литературой» / “Special attention has been paid to Pushkin as the most vital link between Russian and English literature” [Lavrin, 1947, p. ix]. В условиях разворачивания противостояния между Британией и Россией (СССР) на начальном этапе Холодной войны творчество Пушкина в книге Я. Лаврина становится инструментом «оправдания» и «возвышения» в глазах британцев русской культуры.

В этой перспективе глава о Пушкине в книге Лаврина закономерно открывается сравнением роли Петра I в исторической судьбе России с ролью Пушкина в развитии русской культуры: «Если Петр I “присоединил” Россию к Европе и, в то же время, сделал ее могущественной державой, то Александр Сергеевич Пушкин <...>

достиг <...> подобных результатов в области русской литературы и <...> русской культуры в целом» / “If Peter I “annexed” Russia to Europe and at the same time turned her into a Great Power, Alexander Sergeyevich Pushkin <...> achieved <...> something similar with regard to Russian literature and, for that matter, Russian culture in general” [Lavrin, 1947, p. 17].

Эту параллель Лаврин объясняет не столько психологическим сходством двух гениев, не столько характером их одаренности, сколько национальным основанием их личностей. Первоначально с имплицитной, а затем и с эксплицитной опорой на «Пушкинскую речь» Достоевского, а также на размышления Мережковского о Пушкине и Петре[16] ученый так поясняет подобие личностей царя и поэта: «Они взаимоподобны в своей широте, в способности ассимилировать [чужое], в интуитивном схватывании духа времени, равно как в русскости характера; <...> их космополитические симпатии не <...> нарушили того, что было сущностно русским в обоих» / “They resembled each other in their broadness, their assimilative power, their intuitive awareness of the Zeitgeit, as well as in their Russian character; <...> their cosmopolitan sympathies did not <...> interfere with what was essentialy Russian in both” [Lavrin, 1947, p. 17]. И ниже: «Достоевский выше всего ставил в Пушкине сочетание русского духа с <...> всеобъемлющим универсализмом. Но и в последнем [универсализме] он видели сущностно русскую черту» / “Dostoevsky appreciated in Pushkin <...> above all the fusion of the Russian spirit

[16] Как известно, именно Мережковский ввел в пушкиноведческий дискурс тактику уподобления Пушкина Петру как «первообразу самого поэта», «герою русского подвига»: «Пушкин отвечает Петру, как слово отвечает действию», — утверждает Мережковский в статье о Пушкине, написанной в 1896 году и опубликованной в составе нашумевшего сборника «Вечные спутники» (1897). Более того, в статье Мережковского интерпретация третьей песни «Полтавы» полностью стоит под знаком идеи взаимоподобия гениев царя и поэта и сопровождающей ее идеи воплощения в нем «могущества, скрытого в русском народе» [Мережковский, 2007, с. 277, 279]. Воздействие Мережковского приобретает особое значение в английском контексте, поскольку накладывается на избираемую тактику сопоставления малоизвестного с известным (английскому читателю имя русского поэта, конечно, менее известно, чем имя русского царя, несколько месяцев изучавшего в Англии социальные порядки и различные технологии и оставившего по себе яркие воспоминания), а также на тактику подключения имагологических коннотаций: образ Петра I в английской культуре, в целом, оценивается чрезвычайно положительно, за ним закреплены ассоциации с такими смыслами как «“английскость” (с точки зрения определенной демократичности и энергичности)» и «проанглийскость (с точки зрения готовности перенимать английский опыт)» и, соответственно, «прогрессивность», «способность заимствовать чужое и превращать в свое», «способность рационально и кардинально реформировать старое» [Королева, 2021, с. 82–90].

with <...> all-embracing universality. But the latter was regarded by him as an essential Russian feature as well" [Lavrin, 1947, p. 75].

В русле своей центральной идеи Лаврин интерпретирует высказывания Достоевского о Пушкине в логике англоцентричного и одновременно специфического английского русофильского взгляда на русскую литературу: «Достоевский подразумевал, что творчество Пушкина в целом воплощают самый короткий путь к синтезу русской и европейской культур. И поскольку среди тех элементов западной культуры, которые способствовали формированию его творчества и его гения, английская литература сыграла наиболее главную роль, он [Пушкин], кроме всего прочего, является важной связующей нитью между Британией и Россией» / "[Dostoevsky] meant was that Pushkin's work as a whole embodied the nearest approach to that cultural synthesis between Europe and Russia <...> And since among those Western elements which helped to shape his work and his genius English literature played a most important part, he is among other things a vital cultural link between Great Britain and Russia" [Lavrin, 1947, p. 76].

В монографии Ричарда Хаэра общая характеристика творчества Пушкина содержит одну прямую (и неожиданную в обозначенном контексте «освоения» «Пушкинской речи» английскими интеллектуалами) отсылку к знаменитому публицистическому высказыванию Достоевского: о поэме «Цыганы» в ней сказано, что Достоевский «объявил ее самой народной из всех русских поэм» ("Dostoevsky proclaimed it to be the most national Russian poem") [Hare, 1947, p. 32]. Однако в предисловии содержатся размышления, явственно восходящие к тем самым мыслям из «Пушкинской речи» о «народности» и «всечеловечности» Пушкина, которые были взяты «на вооружение» и М. Бэрингом, и Я. Лавриным и включены в силовое поле «ореола Достоевского». Правда, теперь они приложены к общим особенностям русской литературы. Она, по мнению Хаэра, «начиная с Пушкина, обладает одной уникальной чертой»: не только «базируется на различных достижениях зарубежных литератур <...> и одновременно глубоко укоренена в родной почве русской жизни» / " since Pushkin has this unique characteristic. <...> based on the previous achievements of foreign literatures <...>, and at the same time deeply rooted in the native soil of Russian life", но и (несмотря на то, что является «самой молодой из всех великих литератур мира») «имеет высочайшую степень духовной зрелости» ("it was the

youngest of the world's great literatures did not prevent it from being at its best the most spiritually mature") [Hare, 1947, p. viii].

В этом ряду выделяется книга Дж. Бейли (1971) — наиболее поздняя из рассматриваемых английских монографий, внесших вклад в развитие английской пушкинистики. В отношениях с «Пушкинской речью» Достоевского она характеризуется взвешенным аналитическим подходом, что обусловлено сменой научной парадигмы: Бейли отходит от методологии и взглядов культурно-исторической школы, но опирается на сравнительно-исторический метод и методику пристального чтения. Внимание к достижениям советской пушкинистики, вчитывание в текст и глубокое проникновение в разнообразные контексты подталкивает исследователя к дистанцированию от суждений Достоевского. Помещая «Пушкинскую речь» в контекст полемики о русском национальном самосознании, Бейли замечает, что «в истории русской культуры пушкинское творчество является центром, вокруг которого выстраивается полемика о вопросах национального самосознания». И признает за Достоевским правоту в выделении не «всечеловечности» (универсальности) и народности, а реализма как основополагающей черты пушкинского гения: «Как бы ни были отрывочны и эмоциональны рассуждения Достоевского об универсальности пушкинского гения и о его способности духовно перевоплощаться, они так или иначе улавливают кое-что что действительно существенное — пушкинский <...> реализм, способность вообразить и воплотить в своем творчестве исторический процесс и роль, которую сыграли в нем разные классы и отдельные личности» / "In the history of Russian culture Pushkin is the head text for debate on evert aspect of the national self-awareness <...> However sketchy and ebullient Dostoevsky's claim for Pushkin's "universality" and power of interpretative localization, it does none the less indicate something of real significance — Pushkin's <...> realism, the imaginative embodiment in art of the historical process, and of the part played in it by classes and individuals" [Bayley, 1971, p. 18].

Таким образом, утверждая, что «Пушкинская речь» Достоевского стала архетекстом английской пушкинистики XX века, я подразумеваю не просто значимость ее воздействия на английских интеллектуалов-пушкинистов и воспроизведение некоторых ее центральных идей (таких как, условно говоря, «Пушкин — гений национальный и универсальный») в их работах о Пушкине. Я также

имею в виду, что контекст отношения к творчеству самого Достоевского в Англии эпохи модернизма как к пророческому призыву, обращенному ко всему человечеству, и как к величайшему проявлению русскости, так же как контекст новых для английской культуры представлений о русском человеке (а в более позднее время контекст Холодной войны и поисков точек соприкосновения русского народа с английским) определяли актуализацию самых разных смыслов и смысловых связей через осмысление и переосмысление «Пушкинской речи». Имагологический контекст, связанный с восприятием России, русской культуры и русского человека в Англии, тесно сплетался с контекстами эстетическим и политическим, что провоцировало не только восприятие Достоевского как «великого русского» (человека, патриота, писателя), но и ассоциирование реализма пушкинского творчества со «здравомыслием» русского народа (М. Бэринг), и восприятие пушкинского творчества как живой связи между русской и европейской культурами, а мысли Достоевского о «единении всемирном» — как мысли об устремленности русской культуры к европейской (Я. Лаврин), и признание за русской литературой, начиная с Пушкина, высочайшей степени духовной зрелости (Р. Хаэр).

Список литературы

1. Володько, 2018 — *Володько А.В.* «Непостижимая связь между нами»: Морис Бэринг и Россия // Диалог со временем. 2018. Вып. 64. С. 165–178.

2. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

3. Ефимов, 2019 — *Ефимов М.* Весьма мучительное свойство. К 80-летию гибели Д.П. Святополк-Мирского // Звезда. 2019. № 6. URL: https://magazines.gorky.media/zvezda/2019/6/vesma-muchitelnoe-svojstvo.html?ysclid=lvq7gwiyvh928437608 (дата обращения: 04.02.2024).

4. Королева, 2021 — *Королева С.Б.* Миф о России в британской культуре. М.: Флинта, 2021. 384 с.

5. Королева, 2024а — *Королева С.Б.* «Полтава» в английской пушкинистике XX века: канон, парадигма, механизмы // Вестник НГЛУ. 2024. № 2. С. 148–161.

6. Королева, 2024б — *Королева С.Б.* Морис Бэринг и А.С. Пушкин: перевод и проблемы формирования литературного канона // Имагология и компаративистика. 2024. № 22. С. 88–113.

7. Мережковский, 2007 — *Мережковский Д.С.* Пушкин // *Мережковский Д.С.* Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. М.: Наука, 2007. С. 229–297.

8. Степанов, 2014 — *Степанов Е.Е.* Поэт на войне. Николай Гумилев. 1914–1918. М.: Прогресс-Плеяда. 2014. 848 с.

9. Супрун, 2007 — *Супрун Т.Н.* Английские русофилы на рубеже XIX–XX веков. Англичане с русской душой // Виноград. 2007. № 1(17). URL: https://vinograd.su/education/detail.php?id=42954 (дата обращения: 12.02.2024).

10. Хуснулина, 2018 — *Хуснулина Р.Р.* Переводы К. Гарнетт: открытие Ф.М. Достоевского английскими романистами // Переводческий дискурс: междисциплинарный подход. Материалы II международной научно-практической конференции. Симферополь: Ариал, 2018. С. 600–604.

11. Baring, 1911 — *Baring M.* The Russian People. London: Methuen and Co, 1911. 366 p.

12. Baring, 1914 — *Baring M.* The Mainsprings of Russia. London: Thomas Nelson and Sons, 1914. 328 p.

13. Baring, 1915 — *Baring M.* An Outline of Russian Literature. New York: H. Holt and Co; London: Williams and Norgate, 1915. 256 p.

14. Baring, 1920 — *Baring M.* Dostoevsky // Baring M. Poems: 1914–1919. London: Secker, 1920. P. 37.

15. Baring, 1922 — *Baring M.* The Puppet Show of Memory. Boston: Little, Brown and Co, 1922. 457 p.

16. Bayley, 1971 — *Bayley J.* Pushkin. A comparative commentary. Cambridge: Cambridge University Press, 1971. 378 p.

17. Foster, 1985 — *Foster A.M.* Aspects of the Novel. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1985. 176 p.

18. Hare, 1947 — *Hare R.* Russian literature from Pushkin to the Present day. London: Methuen and Co, LTd, 1947. 258 p.

19. Mirsky, 1926 — *Mirsky D.S.* Pushkin. London: G. Routledge and Sons, LTD; New York: E.P. Dutton and Co, 1926. 266 p.

20. Murry, 1916a — *Murry J.M.* Fyodor Dostoevsky. A critical study. London: Martin Secker, 1916. 264 p.

21. Murry, 1916b — *Murry J.M.* Introduction // Dostoevsky F. Pages from the journal of an author / tr. by S.S. Koteliansky and J.M. Murry. Boston: J.W. Luce and Co, 1916. p. xii–xiv.

22. Lavrin, 1947 — *Lavrin J.* Pushkin and Russian Literature. London: Hodder and Stoughton Ltd, for the English University Press, 1947. 226 p.

23. Pritchard, 1929a — *Pritchard F.H.* (ed.) Great essays of all nations. London [etc.]: George G. Harrap & Co., Ltd., 1929. 1017 p.

24. Pritchard, 1929b — *Pritchard F.H.* (ed.) From Confucius to Mencken. New York: Harper & Brothers, 1929.

25. Rogachevskii, 2000 — *Rogachevskii A.* Samuel Koteliansky and the Bloomsbury Circle (Roger Fry, E.M. Forster, Mr and Mrs John Maynard Keynes and the Woolfs) // Forum for Modern Language Studies. 2000. Vol. XXXVI. № 4. P. 368–385.

26. Strachey, 1965 — *Strachey L.* Dostoievsky // Strachey L. Spectatorial Essays. New York, Harcourt: Brace & World, 1965. P. 174–182.

References

1. Volod'ko, A.V. "'Nepostizhimaia sviaz' mezhdu nami': Moris Bering i Rossiia" ["'The Secret Link Between Us': Maurice Baring and Russia"]. *Dialog so vremenem,* no. 64, 2018, pp. 165–178. (In Russ.)

2. Dostoevskii, F.M. "Pushkin (ocherk)" ["Pushkin (An Essay)"]. Dostoevskii, F.M. *Sobranie sochinenii: v 15 tomakh* [*Collected Works: in 15 volumes*], vol. 14. Leningrad, Nauka, Leningradskoe otdelenie Publ., 1995, pp. 425–440. (In Russ.)

3. Efimov, M. "Ves'ma muchitel'noe svoistvo. K 80-letiiu gibeli D.P. Sviatopolk-Mirskogo" ["A Very Painful Feature. To the 80th Anniversary of D.S. Mirsky's Death"]. *Zvezda*, no. 6, 2019. Available at: https://magazines.gorky.media/zvezda/2019/6/vesma-muchitelnoe-svojstvo.html?ysclid=lvq7gwiyvh928437608 (Accessed 04 Feb. 2024). (In Russ.)

4. Koroleva, S.B. *Mif o Rossii v britanskoi kul'ture* [*The Myth of Russia in British Culture*]. Moscow, Flinta Publ., 2021. 384 p. (In Russ.)

5. Koroleva, S.B. "'Poltava' v angliiskoi pushkinistike XX veka: kanon, paradigma, mekhanizmy" ["*Poltava* in English Pushkin Studies of the 20th Century: Canon, Paradigm, Mechanisms"]. *Vestnik NGLU / LUNN Bulletin,* no. 2, 2024, pp. 148–161. (In Russ.)

6. Koroleva, S.B. "Moris Bering i A.S. Pushkin: perevod i problemy formirovaniia literaturnogo kanona" ["Maurice Baring and A.S. Pushkin: Translation and Problems of the Literature Canon Development"]. *Imagologiia i komparativistika,* no. 22, 2024, pp. 88–113. (In Russ.)

7. Merezhkovskii, D.S. "Pushkin" ["Pushkin"]. Merezhkovskii, D.S. *Vechnye sputniki. Portrety iz vsemirnoi literatury* [*Eternal Companions. Portraits from World Literature*]. Moscow, Nauka Publ., 2007, pp. 229–297. (In Russ.)

8. Stepanov, E.E. *Poet na voine. Nikolai Gumilev. 1914–1918* [*A Poet at War. Nikolai Gumilev. 1914–1918*]. Moscow, Progress-Pleiada Publ., 2014. 848 p. (In Russ.)

9. Suprun, T.N. "Angliiskie rusofily na rubezhe XIX-XX vekov. Anglichane s russkoi dushoi" ["English Russophiles on the Verge of the 20th Century. Englishmen with a Russian Soul"]. *Vinograd*, no. 1 (17), 2007. Available at: https://vinograd.su/education/detail.php?id=42954 (Accessed 12 Feb. 2024). (In Russ.)

10. Khusnulina, R.R. "Perevody K. Garnett: otkrytie F.M. Dostoevskogo angliiskimi romanistami" ["Translations of K. Garnett: The Discovery of F.M. Dostoevskii by English Novelists"]. *Perevodcheskii diskurs: mezhdistsiplinarnyi podkhod. Materialy II mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [*Translation Discourse: Interdisciplinary Approach. Proceedings of the II International Scientific and Practical Conference*]. Simferopol, Arial Publ., 2018, pp. 600–604. (In Russ.)

11. Baring, Maurice. "Dostoevsky." Baring Maurice. *Poems*: *1914–1919*. London, Secker, 1920, p. 37. (In English)

12. Baring, Maurice. *The Mainsprings of Russia*. London, Thomas Nelson and Sons, 1914. 328 p. (In English)

13. Baring, Maurice. *An Outline of Russian Literature*. New York, H. Holt and Co; London, Williams and Norgate, 1915. 256 p. (In English)

14. Baring, Maurice. *The Puppet Show of Memory*. Boston, Little, Brown and Co, 1922. 457 p. (In English)

15. Baring, Maurice. *The Russian People*. London, Methuen and Co, 1911. 366 p. (In English)

16. Bayley, John. *Pushkin. A Comparative Commentary*. Cambridge, Cambridge University Press, 1971. 378 p. (In English)

17. Foster, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1985. 176 p. (In English)

18. Hare, Richard. *Russian Literature from Pushkin to the Present Day*. London, Methuen and Co, LTd, 1947. 258 p. (In English)

19. Mirsky, D.S. *Pushkin*. London, G. Routledge and Sons, LTD; New York, E.P. Dutton and Co, 1926. 266 p. (In English)

20. Murry, John Middleton. *Fyodor Dostoevsky. A Critical Study*. London, Martin Secker, 1916. 264 p. (In English)

21. Murry, John Middleton. "Introduction." Dostoevsky, F. *Pages from the Journal of an Author*. Tr. by S.S. Koteliansky and J.M. Murry. Boston, J.W. Luce and Co, 1916, pp. xii–xiv. (In English)

22. Lavrin, Janko. *Pushkin and Russian Literature*. London, Hodder and Stoughton Ltd, for the English University Press, 1947. 226 p. (In English)

23. Pritchard, F.H., editor. *Great Essays of All Nations*. London [etc.], George G. Harrap & Co., Ltd., 1929. 1017 p. (In English)

24. Pritchard, F.H., editor. *From Confucius to Mencken*. New York, Harper & Brothers, 1929. 1015 p. (In English)

25. Rogachevskii, A. "Samuel Koteliansky and the Bloomsbury Circle (Roger Fry, E.M. Forster, Mr and Mrs John Maynard Keynes and the Woolfs)." *Forum for Modern Language Studies*, vol. XXXVI, no. 4, 2000, pp. 368–385. (In English)

26. Strachey, Lytton. "Dostoievsky." Strachey, Lytton. *Spectatorial Essays*. New York, Harcourt, Brace & World, 1965, pp. 174–182. (In English)

Статья поступила в редакцию: 01.12.2024
Одобрена после рецензирования: 26.12.2024
Дата публикации: 25.03.2025

The article was submitted: 01 Dec. 2024
Approved after reviewing: 26 Dec. 2024
Date of publication: 25 Mar. 2025

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 1 (29), 2025.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0+821.111(73).0
ББК 83.3(2Рос=Рус)+83.3(7Сое)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-220-243
https://elibrary.ru/VJWQCB

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2025. Ольга Панова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН,
Москва, Россия

Р. Райт и Ф.М. Достоевский: «Преступление и наказание» как претекст романов «Сын Америки» и «Посторонний»

© 2025. Olga Yu. Panova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia

Richard Wright and Fyodor Dostoevsky: *Crime and Punishment* as a Praetext of *Native Son* and *The Outsider*

Информация об авторе: Ольга Юрьевна Панова, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Поварская ул., д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-2520-120X
E-mail: olgapanova65@mail.ru

Благодарности: Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук при поддержке гранта Российского научного фонда № 23-18-00393 «Россия / СССР и Запад: встречный взгляд. Литература в контексте культуры и политики в XX веке» (https://rscf.ru/project/23-18-00393/).

Аннотация: Классик афроамериканской литературы XX века Ричард Натаниэль Райт (1908–1960) считал Ф.М. Достоевского своим главным литературным учителем. С романов Достоевского начался путь Райта в литературу. Достоевский оказал решающее влияние на творческую индивидуальность афроамериканского прозаика. В конце 1920 — начале 1930-х годов Райт, занимаясь самообразованием, сначала прочел в библиотеках, а затем приобрел для своей домашней библиотеки все большие романы Достоевского и два сборника его малой прозы (в переводе К. Гарнетт). Роман «Преступление и наказание»

стал претекстом для двух главных романов Райта — «Сын Америки» (Native Son, 1940) и «Посторонний» (The Outsider, 1953). В этих произведениях сюжетостроение (использование элементов формулы криминального и детективного романа, «поединки» преступника и следователя и т.д.), система персонажей, философская и этическая проблематика, множественные аллюзии и реминисценции явно указывают на первоисточник. При этом Райт, разумеется, не «копирует» Достоевского, но, отталкиваясь от его тем и метафор, наполняет их новым материалом и новым смыслом, передавая специфику афроамериканского опыта. Сопоставление «Сына Америки» и «Постороннего» друг с другом и с первоисточником — романом Достоевского позволяет проследить, как в творчестве Райта совершался переход от социального «романа протеста» 1930 – начала 1940-х годов к экзистенциализму второй половины 1940 – 1950-х годов, к сложной символике и претворению расовой проблематики в универсальную образность. При этом именно идейно-образный комплекс, восходящий к Достоевскому, обеспечивал цельность писательской индивидуальности Райта на протяжении всей его творческой биографии.

Ключевые слова: Ричард Райт, Ф.М. Достоевский, русско-американские литературные связи, влияние, экзистенциализм, роман, «Преступление и наказание», «Сын Америки», «Посторонний».

Для цитирования: *Панова О.Ю.* Р. Райт и Ф.М. Достоевский: «Преступление и наказание» как претекст романов «Сын Америки» и «Посторонний» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29). С. 220–243. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-220-243

Information about the author: Olga Yu. Panova, DSc in Philology, Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0002-2520-120X

E-mail: olgapanova65@mail.ru

Acknowledgments: The research was carried out at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with financial support of the Russian Science Foundation, grant no. 23-18-00393 “Russia / USSR and the West Viewing Each Other: Literature in the Context of Culture and Politics in 20th Century” (https://rscf.ru/ project/23-18-00393/).

Abstract: Richard Nathaniel Wright repeatedly acknowledged that Dostoevsky was his literary mentor, and that he owed much of his literary career to reading Dostoevsky. Dostoevsky shaped Wright’s intellectual, moral and aesthetic quest, and his individuality as an author. In the late 1920s–early 1930s Wright, engaged in self-education, read in public libraries and later acquired Dostoevsky’s most acclaimed novels and two collections of his short prose (translated by C. Garnett). Wright’s two major works, *Native Son* (1940) and *The Outsider* (1953) were strongly influenced by Dostoevsky’s *Crime and Punishment*. Striking similarities between Dostoevsky’s and Wright’s novels are evident in plot construction (detective story formula, provocative chatters of the criminal and the detective, etc.), setting, atmosphere, characters and their relationships, as well as in philosophical dilemmas and conflicts. Multiple allusions and reminiscences in Wright’s novels emphasize their close connection with

the source text. Wright, however, does not copy Dostoevsky, but features powerful, typically Wrightian scenes focusing on the experience of an African American and, more broadly, 20th century Western man. Comparative analysis of *Native Son*, *The Outsider* and their source text, *Crime and Punishment*, reconstructs Wright's journey from Marxism and social protest novel to Existentialism and philosophical novels with their complex symbolism and transformation of racial issues into universal metaphor of the human condition. "Dostoevskian complex" in Wright's prose is a mark of integrity and individuality, something that shaped his literary genius and made his works easily recognizable.

Keywords: Richard Wright, F.M. Dostoevsky, Russian-American literary connections, influence, Existentialism, novel, *Crime and Punishment*, *Native Son*, *The Outsider*.

For citation: Panova, O.Yu. "Richard Wright and Fyodor Dostoevsky: *Crime and Punishment* as a Praetext of *Native Son* and *The Outsider*." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 1 (29), 2025, pp. 220–243. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-220-243

Влияние Достоевского на творчество Ричарда Райта стало общим местом еще при жизни Райта в рецензиях и критике 1940–1960-х годов, и до сих пор в литературоведческих статьях и монографиях, в том числе и отечественных (см. например: [Башмакова, 2013, с. 595–640], [Морозова, 2013]), эта тема скорее обозначается, чем изучается, констатируется как всем известная истина. Среди огромного массива литературы, посвященной Райту, глубоких исследований проблемы «Райт и Достоевский», основанных на тщательном изучении фактического материала и развернутом сопоставительном анализе текстов, очень немного. К тому же обычно упоминалось и описывалось воздействие Достоевского на Райта в целом, хотя это воздействие является настолько масштабным и всесторонним, что требует дифференцированного подхода, проработки целого ряда частных аспектов, что позволило бы постепенно воссоздать общую картину. Рассматривая роль «Преступления и наказания» в качестве претекста двух самых знаменитых романов Райта, мы постараемся суммировать существующие наработки и предложить некоторые собственные соображения, а также попутно проследить, как происходило знакомство будущего афроамериканского классика с классиком русской литературы.

Жизненный и творческий путь Ричарда Натаниэла Райта (1908–1960) — яркий пример успеха и сбывшейся «американской

мечты»: происходивший из социальных низов и, к тому же, из расового меньшинства, Райт сумел реализовать свой талант, достиг общенациональной и мировой славы, был принят как равный в литературных и, шире, интеллектуальных кругах США и Европы. Райт родился на плантации в штате Миссисипи неподалеку от городов Рокси и Начез[1]. Его отец Нейтен Райт (1880–1940) был фермером-издольщиком, мать Элла Уилсон-Райт (1884–1959) — школьной учительницей. С шести лет Райт рос без отца, который ушел от них с матерью в 1914 году; в этом отношении (безотцовщина, женское воспитание) семья будущего писателя была типичной для чернокожих жителей сельского Юга[2]. Из-за постоянных переездов и болезни матери Райт до 12 лет ходил в школу урывками и не получал систематического образования. В 1920 году будущий писатель вместе с матерью и младшим братом поселился у бабушки в Джексоне, столице штата Миссисипи, где прожил пять лет — до 1925 года и где впервые стал регулярно посещать школу; учился он блестяще, хотя нередко конфликтовал с однокашниками и учителями. Суровый нрав, фанатическая религиозность бабки, принадлежавшей к секте адвентистов Седьмого дня, побои и прочие наказания, которым подвергались дети, сделали Райта озлобленным, замкнутым подростком и навсегда отвратили от религии и веры. «<...> он страдал от интеллектуального голода, поскольку бабушка Уилсон сжигала все книги, которые он приносил домой, разбила детекторный приемник, который он смастерил, проявив недюжинную изобретательность, потому что из него слышалась “дьявольская” музыка. <...> Однако хотя Райт и бунтовал против веры, казавшейся ему бессмысленной, противоположной простым жизненным радостям, он не был совсем невосприимчив к той мощной силе воздействия, которой обладает религия. Церковные догмы не смогли подчинить себе его дух, но форма оставила на нем свой отпечаток», — пишет биограф Райта Мишель Фабр, перечисляя эти «формы» (библейские сюжеты, драматически-напряженные проповеди, духовные гимны-спиричуэлс, притчи), и добавляет: «Так или иначе, но Райт никогда не упускал случая подчеркнуть влияние

[1] Биографические сведения приводятся с опорой прежде всего на хронику жизни и творчества Р. Райта [Kiuchi, Hakutani, 2014] и Райтовскую энциклопедию [Richard Wright Encyclopedia, 2008].

[2] Эта характерная особенность афроамериканских семей, отмеченная, в частности, крупнейшим черным социологом-классиком Ф. Фрэзиером [Frazier, 1939], сложилась со времен рабства: часто отца продавали отдельно, мать — вместе с ребенком.

адвентистского мировидения, отстраненного, надмирного взгляда, который впоследствии обусловил его интерес к экзистенциализму»[3] [Fabre, 1973, p. 34–35, 36]. Пребывание в среде адвентистов привело к тому, что «Райт стал воспринимать литературу как нечто запретное, писателя — как преступника, и это постоянно присутствует в его сочинениях» [Fabre, 1973, p. 65].

Самостоятельную жизнь Райт начал в 17 лет: в конце 1925 года, уехав в Мемфис, штат Теннеси, он нашел там работу мойщика посуды и стал опорой семьи, которой отправлял большую часть своего жалования. С весны 1926 года он стал регулярно читать крупнейшие литературные журналы — «Atlantic Monthly», «Harper's», «American Mercury». Заинтересовавшись статьями великого критика Г.Л. Менкена, главного редактора «American Mercury», Райт взял в библиотеке его «Книгу предисловий» (Book of Prefaces, 1917) и том «Предрассудков» (Prejudices, 1919–1927), и они стали его первым настоящим «гидом» в мире литературы. Райта поразил стиль Менкена, его блестящее владение словом; читая Менкена, он узнал о существовании десятков авторов, в первую очередь современных, и их книг, которые он запоем стал читать в местной библиотеке. Здесь он впервые прочел Достоевского — роман «Бедные люди» [Fabre, 1990, p. 40][4]. В ноябре 1927 года Райт принял решение уехать с расистского Юга: он обосновался в чикагском черном гетто Саут-сайд и сумел получить престижное для афроамериканца место почтового служащего. Этот опыт был использован им для романа «Посторонний» (The Outsider, 1953), главный герой которого Кросс Деймон тоже сотрудник почты в Чикаго. Однако начинается экономическая депрессия, и Райт теряет работу; зато у него появляется время для занятий: весной 1931 года он заканчивает последний класс школы и много времени уделяет чтению, знакомясь, помимо прочего, с русскими классиками (в переводе Констанс Гарнетт), в том числе с сочинениями Л. Толстого и произведениями Достоевского («Бесы», «Записки из подполья») [Fabre, 1990, p. 40], [Kiuchi, Hakutani, 2014, p. 37, 43]. В июле 1933 года Райт присоединился к только что образованному Чикагскому клубу Джона Рида, вступил в компартию США (декабрь 1933) и стал

[3] Здесь и далее перевод иностранных источников мой. — *О.П.*

[4] М. Фабр прослеживает хронологию и последовательность знакомства Р. Райта с творчеством Достоевского в ряде своих исследований [Fabre, 1973, p. 170–171], [Fabre, 1985, p. 20–21].

постоянным участником заседаний литературной секции Клуба. К этому моменту он уже всерьез нацелен на писательскую карьеру и, чувствуя настоятельную необходимость продолжать самообразование, становится постоянным посетителем отделения им. Джорджа Кливленда Холла Чикагской публичной библиотеки. В это время он прочел «Преступление и наказание» и «Братьев Карамазовых»[5].

Интерес Ричарда Райта к классической и современной русской литературе в этот период оказывается тесно связан с его левыми взглядами, его интересом к СССР и с его советскими контактами. В его круг чтения входит коммунистическая и левая американская периодика («New Masses», «Left Front», «Daily Worker») и выпускаемый в Москве журнал «Интернациональная литература» (англоязычная версия), орган Международного объединения революционных писателей (МОРП). Помимо русской классики XIX века он читает Горького, некоторых советских писателей (в первую очередь то, что публикуется в англоязычной «ИЛ»), а также следит за советской критикой, в особенности за тем, что пишут в СССР о Достоевском. Вот одно из свидетельств этому: Уолт Кармон, американский коммунист, редактор и критик, три года (1932–1936) работавший в Москве выпускающим редактором английской версии «ИЛ», на рубеже 1930–1940-х был главным посредником в общении Райта с советскими литературными организациями (Союзом писателей, редакциями журналов). В своих письмах Кармон постоянно подчеркивал горячий интерес новой литературной знаменитости, чернокожего писателя-коммуниста, к Горькому и Достоевскому. В начале осени 1940 года, например, Кармон пишет главреду «ИЛ» Т. Рокотову:

> Поскольку Вы спрашивали нашего мнения об английской версии «Интернациональной литературы», может быть, Вас заинтересует вот что: Райт прочел и несколько раз перечитал статью Владимира Ермилова[6] «Горький и Достоевский» в номерах 3–4. Он все время

[5] George Cleveland Hall library — отделение публичной библиотеки Чикаго, названное так в честь афроамериканского врача и общественного деятеля Джорджа Кливленда Холла (1864–1930) и располагающее специальной «негритянской коллекцией».

[6] Владимир Владимирович Ермилов (1904–1965), литературный критик, один из секретарей РАПП, член редколлегии журнала «На литературном посту» (1928–1932), главный редактор журналов «Молодая гвардия» (1926–1929) и «Красная новь» (1932–1938), после войны ставший главным редактором «Литературной газеты» (1946–1950). Постоянный участник «проработок» и погромных кампаний в литературе; после снятия его с поста

носит ее с собой, перечитывает ее, каждый раз, как только выдается свободная минута между собраниями и написанием пьесы, над которой он работает. Он считает эту статью классическим образцом критики. Думаю, Вам будет приятно узнать об этом, как и автору статьи. Еще я подумал, что Вы будете рады узнать об особом интересе Райта к Достоевскому. Между ними есть сродство, которое ваши советские критики легко распознают[7].

Райту понравилась статья В. Ермилова «Горький и Достоевский» (опубл. «Красная новь», № 4–6 за 1939 г.), английский перевод которой вышел в англоязычной версии «Интернациональной литературы» (№ 3–4 за 1940 г.). А 27 декабря 1942 года «Владимир Ермилов из Москвы шлет Райту 27-страничную телеграмму, где высоко оценивает то, что Райт сказал о Достоевском, когда председательствовал на заседании Лиги американских писателей» [Kiuchi, Hakutani, 2014, p. 140] 2 марта 1941 года. На этом заседании, где происходило чествование Теодора Драйзера, Райт упоминал Достоевского в числе величайших писателей мира.

Райт прочел все переведенные на английский произведения Достоевского — и большие романы, и короткую прозу, и публицистику; на протяжении всей жизни он продолжал пополнять свое личное собрание изданий Достоевского[8].

Авторитетный американской славист Дейл Петерсон, говоря и влиянии на Райта русской прозы, рассматривает путь афроамериканского классика как «движение от Горького к Достоевскому», или, иначе говоря, от марксизма / коммунизма к экзистенциализму [Peterson, 2017]. Модель эффектная, но все же факты биографии Райта и его сочинения не укладываются в эту красивую схему. Влияние Достоевского на Райта присутствовало изначально (с 1927 года), было тотальным, мощным, и не будет преувеличением сказать, что именно Достоевский во многом сделал Райта как писателя. Сам Райт открыто признавал и повторял это на протяжении всей своей жизни. Вот лишь несколько примеров. В автобиографической книге

главного редактора «Красной нови» за «грубую политическую ошибку» (публикацию повести М. Шагинян «Билет по истории») стал сотрудником Института мировой литературы АН СССР, работал над диссертацией о М. Горьком.

[7] У. Кармон — Т. Рокотову. 19.09.1940. РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 841. Л. 195. Перевод с англ. мой.

[8] Список изданий Достоевского, приобретенных Райтом, см. в приложении.

«Черный» (*Black Boy*, 1945) Райт несколько раз говорит о Достоевском как об авторе, который сформировал его как личность, научил его особому видению мира. Вскоре после выхода романа «Посторонний» в интервью «L'Express» Райт сказал: «Из всех писателей больше всего для понимания современного человека, состояния его ума и души, мне дал Достоевский» [Wright, 1955, p. 8]; за три недели до смерти он снова повторил эту мысль: «Первым среди авторов, сформировавших мое философское понимание современного человека, был Достоевский <...> Раскольников — один из моих героев» [Wright, 1960]. В одном из последних радиоинтервью Райт вспоминал о начале своего творческого пути:

> Как мне было найти образцы или идеи, которые могли бы пролить свет на жизнь в черном гетто? Я начал изучать художественную литературу и натолкнулся на русских романистов, в первую очередь на Достоевского, Тургенева, Толстого. И я сразу понял: вот писатели, которые обращаются к жизни напрямую. В их произведениях было что-то сильное, прямое, реалистичное, натуралистичное. <...> Что для меня роман? Средство расширить, усилить наше чувство жизни. Чем прямее, тем яснее. Чем сильнее, тем яснее. Чем больше драматизма, тем больше личного. У Достоевского я нашел много идей в этом отношении. Некоторые говорят, что его романы устарели, что это писатель, который принадлежит прошлому, но он создал великие, полные драматизма произведения, где люди прямо и страстно вступают в общение друг с другом. Когда я начинал писать, я учился у Достоевского, он был для меня образцом. <...> он придал мне решимости попробовать (The American Novel. Transcript of a radio broadcast on ORTF, Paris, October 1960) [Conversations, 1993, p. 214].

Особую близость Райта к Достоевскому, схожесть их темперамента, мировидения, повествовательной манеры, колорита и атмосферы их произведений и целый ряд других близких черт (внимание к типам «маленького», «униженного и оскорбленного» человека, отверженного изгоя, «социопата», интерес к «душевному подполью», к феномену преступления, пристрастие к литературной формуле криминального романа и/или детектива, философичность и т.д.) постоянно отмечала американская литературная критика, причем это началось еще до появления первого романа Райта «Сын Америки»: «Как и Достоевский, автор незабываемого романа "Пре-

ступление и наказание", Дик Райт не обязательно должен был на собственном опыте пережить описанные в его рассказах эпизоды, сцены жестокости, мучений и всех видов эксплуатации негров. Его роман, который скоро появится, не является автобиографичным» [Minor, 1938, p. 13]. А после публикации «Сына Америки» сравнение Райта с Достоевским настойчиво звучит как в рецензиях и интервью —

> Ричард Райт — негр, который закончил от силы восемь классов школы, был скверным парнем, мел улицы и копал канавы по программе Федеральных общественных работ, а теперь его сравнивают с Достоевским, Драйзером и Джоном Стейнбеком. Он — автор «Сына Америки», хорошего романа о плохом негре <...> (Negro Hailed as a New Writer. New York Sun, 1940 March 4.) [Conversations, 1993, p. 28]

— так и в переписке: например, через несколько дней после выхода «Сына Америки» известный писатель и левый активист Нельсон Олгрен (Nelson Algren), знавший Райта еще по чикагскому Клубу Джона Рида, написал ему прочувствованное письмо, в котором уверял, что «Сын Америки» тронул его даже больше, чем «Преступление и наказание»[9]. Роман «Посторонний» точно так же провоцировал параллели с Достоевским.

> Я начала интервью, выразив свое восхищение «Посторонним» и заговорила о Достоевском. Это сравнение вовсе не шокировало Райта: «Понятия преступления и наказания — из числа тех, что больше всего меня волнуют. Я возвращаюсь к этой теме и в романе "Долгий сон"»[10].

Роман «Преступление и наказание», который стал наиболее известным и популярным произведением Достоевского в Европе и США, занимает совершенно особое место в художественном мире Райта. Первый перевод «Преступления и наказания» на английский язык (1886) появился спустя двадцать лет после русской публика-

[9] Источник: Nelson Algren to Richard Wright. 12.03.1941. Цит. по: [Kiuchi, Hakutani, 2014, p. 93].

[10] Brierre, Annie. Richard Wright. America Is Not Conformist: It Renews Itself Endlessly. 1960, Sept.–Oct. Цит. по: [Conversations, 1993, p. 208–209].

ции[11], затем последовало издание 1911 года (London: J.M. Dent, серия “Every Man's Library”). Однако широкое знакомство англоязычной читающей публики с Достоевским произошло благодаря переводам Констанс Гарнетт, появившимся во второй половине 1910 – начале 1920-х годов[12]. Ричард Райт читал «Преступление и наказание» именно в этом переводе, и этот перевод (New York: Modern Library, 1932 г.) он приобрел для своей домашней библиотеки.

Роман «Преступление и наказание» стал претекстом двух главных шедевров Райта — «Сын Америки» и «Посторонний». Первый из этих романов создавался в США, когда Райт еще состоял в компартии, работал в органе КП США газете «Daily Worker» и был заместителем председателя прокоммунистической Национальной писательской лиги США. Второй был написан уже после войны, в эмиграции, во Франции, куда Райт переехал в 1946 году и где прожил оставшиеся 14 лет своей жизни.

Дебютный роман Райта стал настоящим потрясением для американских литературных кругов: такого оглушительного успеха никто не мог ожидать от писателя-коммуниста, да еще и чернокожего. В первые три недели была продана четверть миллиона экземпляров — цифра ошеломляющая. Но это не было мимолетной, случайной удачей: «Сын Америки» остался в истории литературы как один из самых значительных американских романов XX века.

В дебютном романе в полной мере проявились все характерные приметы «демонического гения»[13] Райта — его пристрастие к мрачным, темным краскам, умение полностью завладеть вниманием читателя и поддерживать его в постоянном напряжении, остросюжетность в сочетании с изощренным психологизмом и глубиной социально-философской проблематики, обилие проявлений насилия, жестокости, умелое управление аффектами читателя, которого Райт не щадит и часто подвергает «шоковой терапии». Однако эти прие-

[11] Dostoievsky, Fedor. Crime and Punishment. A Russian Realistic Novel / transl. by Frederick Whishaw. London: Vizetelly, 1886. Перевод британца Фредерика Джеймса Уишо (1854–1934) был выполнен с французского издания 1884 года (Dostoïevski, Fiodor. Crime et le châtiment, traduit du russe par Victor Derély. Paris: Hachette, 1884), вышел в апреле 1886 года в Британии, а в октябре того же года был выпущен американский тираж.

[12] В переводе Констанс Гарнетт (Constance Garnett, 1861–1946) было издано многотомное собрание сочинений Достоевского: The Novels of Fyodor Dostoevsky. London: Heinemann, 1912–1921. «Преступление и наказание» вышло в 4 томе в 1914 году.

[13] Одной из самых влиятельных и на сегодняшний день остается биографически-мемуарная книга писательницы Маргарет Уокер, близкой знакомой и сотрудницы Райта, «Ричард Райт: демонический гений» [Walker, 1988].

мы не являются самоцелью: с их помощью Райт «поднимает вопрос о глубинной природе человека» (ultimate nature of man) [Margolis, 1968, p. 82], опираясь при этом на уроки, преподанные ему Достоевским: «Личного опыта Ричарда Райта было бы достаточно, чтобы создать историю о Биггере Томасе и без знания “Преступления и наказания”, однако “Сын Америки” был бы гораздо менее сложной и захватывающей книгой, если бы ее автор не прочитал Достоевского» [Magistrale, 1986, p. 59].

Сходство «Сына Америки» с «Преступлением и наказанием» на уровне сюжета и системы персонажей бросается в глаза и неоднократно констатировалось рецензентами, критиками, исследователями. В обоих романах присутствуют элементы формульности, а именно, черты детектива, и при этом оба детектива «неправильные» (убийца известен с самого начала). В центре обоих романов молодой человек из бедной среды, совершающий двойное убийство; в итоге преступление оказывается раскрыто, преступник пойман, осужден и наказан. В обоих романах жертвы преступления — две женщины. Раскольников убивает Алену Ивановну и Лизавету топором, а Биггер, нечаянно задушивший Мэри, топором расчленяет ее тело, чтобы сжечь его в топке котельной. У обоих героев нет отца, их семья — это мать и сестра, причем рассудительность и моральный консерватизм сестры оказывают на брата заметное влияние. Параллели обнаруживаются и в образах города («Петербург Достоевского» и Саут-сайд, негритянское гетто Чикаго; тесные, грязные, убогие комнаты, где живут герои). Как и Достоевский, Райт использует символику сновидения, чтобы передать внутреннее смятение преступника и подавленные угрызения совести[14].

Однако роль «Преступления и наказания» в архитектонике «Сына Америки» не ограничивается внешним сходством (сюжет, система персонажей и т.п.). Как и Достоевского, Райта интересует духовная, моральная и социальная подоплека преступления, причины, побуждающие человека переступить запрет и последствия этой трансгрессии. На этом глубинном уровне видно, как шли процессы освоения и трансформации претекста, и становится ясно, что «Сын Америки» строится как текст, во многом последовательно полемичный по отношению к «Преступлению и наказанию». Герои

[14] См. сопоставительный анализ снов Раскольникова и Биггера: [Magistrale, 1986, p. 64–65].

Достоевского и Райта очень разные («высоколобый» рефлексирующий интеллектуал Раскольников — и малограмотный люмпен Биггер, находящийся во власти бессознательных импульсов), и разнятся их преступления. Райт, как и Достоевский, берет идею преступления, как деяния, связанного с поиском идентичности, свободой и самоутверждением личности (это настолько очевидно, что было отмечено даже советской критикой сразу после публикации русского перевода «Сына Америки»[15]). Однако у Достоевского преступление Раскольникова становится итогом длительного поиска, у Райта же первое убийство лишенный рефлексии герой совершает случайно — его поведение реактивно, импульсивно, обусловлено инстинктом самосохранения: он вовсе не намеревался убивать дочь своего работодателя Мэри Долтон, а лишь старался сделать так, чтобы его присутствие ночью в комнате белой девушки прошло незамеченным. Раскольников руководствуется идеей, рациональными и этическими построениями; поведение Биггера определяют усвоенные бессознательно, еще в раннем детстве, табу, нарушение которых чревато насильственной смертью (линчеванием). Раскольников стремится переступить запрет, Биггер, напротив, делает все, чтобы запрет не нарушить. Совершенное Раскольниковым преступление ведет к разрушению личности и духовной смерти («Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя навеки!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 322]), от которой спасти может лишь покаяние (метанойя). В случае с Биггером непреднамеренное убийство «запускает» процесс самопознания, самостроения; преступление становится для Биггера актом созидания через разрушение (creation through destruction). Второе убийство — своей черной подружки Бесси — Биггер совершает уже сознательно и расчетливо. Как формулирует Райт, «он убил дважды — и создал для себя новый мир» (he has murdered twice and created a new world for himself) [Wright, 1940, p. 278]. В этом отношении Райт не только предтеча американского национального варианта экзистенциализма, акцентировавшего тему насилия (violence), но и в широком смысле наследник своей национальной традиции, в которой насилие изначально трактуется как эрзац духовности [Slotkin, 1973]. Благодаря

[15] «Из всех законов капитализма Биггер хорошо усвоил лишь то, что “человек человеку волк”. Отсюда именно необычайный, зоологический индивидуализм Биггера, для которого, как и для иных героев Достоевского, его личные интересы как бы стоят в центре мироздания» [Рокотов, 1941, с. 155].

совершенным преступлениям Биггер начинает ощущать себя полноценным, свободным человеком, личностью, творцом своей судьбы, а также открывает, что может влиять и на судьбы других людей:

> Так близко подходили к нему опасность и смерть, что он не мог представить себе — неужели все это случилось с ним? И все-таки, несмотря на все, покрывая все, осталось у него какое-то смутное, но живое ощущение собственной силы. Он сделал это. Он был всему причиной. Эти два убийства были самыми значительными событиями за всю его жизнь. Он жил, жил полно и по-настоящему, что бы там ни думали другие, глядя на него своими слепыми глазами. Никогда еще ему не приходилось до конца нести ответственность за свой поступок; никогда еще его воля не была так свободна, как в эти сутки страха, смерти и бегства [Райт, 1981, с. 241–242].

Итак, духовный путь Биггера после преступления противоположен пути Раскольникова. Здесь явственно проступает глубокое отличие художественных миров христианского писателя Достоевского — и атеиста Райта, видящего в религии инструмент порабощения и «опиум для народа»: «Чем для Бесси было виски, тем для матери служила религия. А он не хотел сидеть на церковной скамье и распевать гимны, как не хотел заваливаться в угол и спать» [Райт 1981, с. 242–243]. Тем не менее, оба романа, и Достоевского, и Райта, нацелены на опровержение идеологий, ставящих личность и ее поведение в прямую зависимость от внешнего, средового фактора (критика позитивизма у Достоевского, марксизма у Райта). Биггер пойман, посажен в тюрьму; коммунисты дают ему своего адвоката Бориса Макса, который собирается строить защиту на тезисе, что в преступлении виновен не Биггер, а классовое и расовое угнетение. Биггер долго не может уразуметь суть линии защиты, а поняв, негодует и настаивает, что убил именно он, что ответственность лежит на нем (а не на капиталистическом обществе и расовой дискриминации). В день казни Макс навещает Биггера, и тот признается, что не боится умирать, поскольку прожил свою жизнь не зря.

> — Я не хотел убивать! — закричал Биггер. — Но то, из-за чего я убил — это *мое*! Оно сидит во мне самом, потому я и убил! Оно глубоко там сидит, иначе бы я не стал убивать... <...> Если уж человек убивает, значит, есть из-за чего... Я только тогда узнал, что живу на

свете, когда так ясно почувствовал все, что за это убил [Райт, 1981, с 415].

Биггер говорит Максу, что отказавшись от содеянного, он потеряет и себя как личность, и тот мир, который он создал такой страшной ценой, потому что совершенные им преступления — краеугольный камень этого мира и фундамент его личности. Так в финале преступление Биггера окончательно квалифицируется как идейное преступление, акт протеста и самоутверждения, «философское убийство», в котором герой Райта, в отличие от героя Достоевского, вовсе не раскаивается, а, напротив, дорожит содеянным, считая его главным событием своей жизни, своим вторым рождением.

В «Сыне Америки» нет героини, подобной Соне Мармеладовой, но все же есть персонаж, благодаря которому Биггер впервые узнает, что значит милосердие: это друг Мэри, молодой коммунист Джан Эрлейн, который, несмотря на боль утраты, прощает убийцу своей возлюбленной и вместе с адвокатом старается сделать все, чтобы избавить его от электрического стула. Биггер долго не может понять и принять это непостижимое для него великодушие белого человека, но в конце концов именно благодаря Джану перед самой смертью ему открывается опыт сострадания, понимания и любви, и последнее, о чем Биггер просит Макса перед смертью — «Передайте... Передайте мистеру... Передайте Джану привет...» [Райт, 1981, с. 416].

«Сын Америки» в 1940 году воспринимался как социальный «роман протеста» (protest novel) в духе «красных тридцатых»; однако сквозь эту матрицу уже просматриваются контуры философского экзистенциалистского романа — предвосхищение творческой манеры Райта парижского периода 1950–1960-х. Первый роман Райта, особенно его третья часть «Судьба» (Fate), поражает сходством с «Посторонним» Камю — размышления Биггера в тюрьме, беседы с адвокатом Максом, речи на суде, реакция осужденного убийцы на приговор... Это чисто типологическое сходство: повесть Камю еще не была опубликована, когда Райт писал «Сына Америки», а Камю не читал роман Райта, когда сочинял историю Мерсо. С Сартром и Камю (и с их творчеством) Райт познакомился в 1946 году, когда они выступали с лекциями в США, и продолжал поддерживать знакомство, а временами довольно тесное общение с ними, поселившись

в Париже[16]. Своему второму (и первому, созданному в эмиграции) роману Райт дал программное название «Посторонний» (The Outsider), расставив ловушку для критиков, которые тут же «попались» в нее и стали рассматривать райтовского «Постороннего» как иллюстрацию идей французского экзистенциализма, усвоенных обосновавшимся во Франции писателем [Bontemps, 1953], [Glicksberg, 1958], [Lehan, 1959], [Widmer, 1960]. Однако если отрешиться от ассоциаций, которые провоцирует название, становится очевидно, что в этом романе гораздо сильнее ощутимо влияние Достоевского, нежели Сартра или Камю — что и было отмечено биографом Райта М. Фабром:

> Экзистенциализм Райта никоим образом не может быть сведен к его контактам середины 1940-х – середины 1950-х с группой французских экзистенциалистов. Его интерес к экзистенциалистскому мировоззрению присутствовал и до, и после этих контактов. С одной стороны, в таких произведениях, как «Сын Америки» и «Черный», уже выражен экзистенциальный взгляд на мир в духе Достоевского, связанный с травмирующим, опасным опытом афроамериканцев. С другой стороны, вторая половина жизни Райта отмечена искренним интересом к Кьеркегору и Хайдеггеру, к немецкой школе экзистенциализма, и это стало столь же органичной частью его Weltanschauung, как ранее — марксизм [Fabre, 1985, p. 159].

Целый ряд исследователей вскоре солидаризировался с этим мнением.

> Утверждение, что «Посторонний» Райта — роман в духе французского экзистенциализма, скорее, результат спекуляций, а не научного подхода. Благодаря тщательному биографическому исследованию Мишеля Фабра, мы представляем себе развитие Райта как мыслителя и художника. Нигилизм Деймона восходит не к Сартру, а к Ницше, Достоевскому и немецким экзистенциалистам, которых Райт читал еще в 1930-х. Достоевский оказал глубокое влияние на Райта, который признавал, что Достоевскому он обязан знанием психологии современного человека. Это влияние ясно прослеживается в «Постороннем». Кросс Деймон — это соединение Ивана Карамазо-

[16] См. главу «Райт и французский экзистенциализм» в: [Fabre, 1985, p. 158–175].

> ва и Раскольникова. Он мыслит, как Иван, но мотивы его бунтарства те же, что у Раскольникова. Бунт Деймона — метафизический, как и бунт Карамазова. Оба они исходят из тезиса «если Бог умер, то все позволено». Раскольников идет на убийство, чтобы понять, «тварь ли он дрожащая, или право имеет». Деймон тоже хочет испытать себя [Cobb, 1979, p. 372].

М. Александер также утверждает, что роль Сартра и Камю в создании «Постороннего» (да и последующих романов) была минимальной, в отличие от роли Достоевского, которого Райт считал величайшим романистом в мире [Alexander, 1971, p. 53]. На тех же позициях стоят Майкл Ф. Линч, М. Блоштейн и еще ряд исследователей [Lynch, 1996], [Bloshteyn, 2001].

Главный герой романа «Посторонний», афроамериканец, носящий говорящее имя Кросс Деймон[17], — человек XX века, стремящийся к самопознанию и к полной, ничем не ограниченной свободе. При этом в начале романа он опутан сетью обязательств и житейских проблем (неурядицы на работе, нежелательная беременность любовницы, тяжелые отношения с матерью). Он остро ощущает свое одиночество, отчуждение и постоянно возвращается к мыслям о самоубийстве. Чудом выжив после крушения поезда в метро, Кросс, которого все считают погибшим, называет себя именем другого, давно умершего человека (Лайонел Лейн — это имя он прочел на одном из могильных надгробий), и начинает новую жизнь. Проверяя себя и утверждая свою абсолютную свободу, он совершает ряд убийств. Кросс переезжает из Чикаго в Нью-Йорк, где оказывается среди коммунистов, тоже «посторонних». Хотя он согласен с этими другими «посторонними» в том, что власть является центральной реальностью общества и что «человек не представляет собой ничего особенного», он возмущен их циничной эксплуатацией этих «фактов». Атака Райта на компартию и левую идеологию, а также финал (убийство коммунистами Кросса Деймона) высвечивает еще один, даже более очевидный, чем «Братья Карамазовы», претекст

[17] Cross — крест, damon — слегка измененное demon или daemon (англ.). Имя и фамилия героя ассоциируются со словосочетанием «распятый демон» (crucified demon). Вместе с тем, интерпретируя говорящее имя персонажа, стоит помнить о многозначности слова demon / daemon — демон, бес, сатана, дьявол, искуситель, даймон (сверхъестественное существо в древнегреческой мифологии), злой дух, гений. Именно это слово использовала в названии своей биографической книги о Р. Райте хорошо знавшая его афроамериканская писательница Маргарет Уокер («Richard Wright: Daemonic Genius. A Portrait of a Man», 1988) [Walker, 1988].

«Постороннего» — роман Достоевского «Бесы». Отвергнув религию, традиционные общественные и моральные ценности, равно как и предложенную коммунистами альтернативу — тоталитаризм с его спланированным, организованным насилием, признавая лишь безграничный индивидуализм свободного сознания, которому все дозволено, Кросс надеется найти последнюю опору в любви, но его избранница Ева, выслушав признания своего возлюбленного и поняв, кто он и каков на самом деле, в отчаянии и ужасе совершает самоубийство.

«Посторонний» полон подчеркнуто точных и слишком очевидных параллелей с романом-претекстом: Кросс Деймон — интеллектуальный рефлексирующий герой в положении униженного «маленького человека» (скромный почтовый служащий в Чикаго) и в разладе со своим окружением; он сознательно совершает убийства с целью испытать себя и проверить свою идею. Мир Деймона — это мир свободы без Бога, в котором «все позволено» [Shelby, 2019]; как эхо этого знаменитого афоризма звучит утверждение Кросса Деймона: «Разве, черт возьми, не ясно, что на этой земле мы можем творить все, что нам понравится!» (We can do damn well what we please on this earth) [Wright, 1991, p. 483].

Множество параллелей с «Преступлением и наказанием» присутствует и в системе персонажей (см. подробнее [Lynch, 1996, p. 258–259]). Функцию Сони Мармеладовой в этом романе Райт поделил между двумя героинями: это проститутка Дженни, которая готова отправиться с Кроссом хоть на край света, и Ева, вдова убитого Кроссом расиста Херндона, любящая и сострадательная натура, которая, однако, оказалась не в силах вынести исповедь убийцы. Райт при помощи ряда деталей (например, Кросс, рассказывая о себе, тоже встает на колени перед Евой) подчеркивает параллели со сценой признания Раскольникова Соне. Роль Свидригайлова выполняет Хилтон: он угрожает Кроссу разоблачением, а его откровенный цинизм и имморализм контрастно оттеняют сложность и раздвоенность главного персонажа. В «Постороннем» присутствует и психологическая дуэль со служителем закона, который точно знает, кто преступник, и затевает с ним игру в кошки-мышки: на протяжении романа Кросс ведет сократические диалоги с окружным прокурором Илаем Хьюстоном — единственным достойным собеседником, который глубоко понял натуру убийцы-философа и знает о его преступлениях (но пока не собрал нужных доказа-

тельств). М. Линч называет Хьюстона «прямой, но бледной копией» Порфирия Петровича: «Хьюстон схож со своим литературным прототипом, он тоже наделен интеллектуальной и психологической проницательностью, но остается плоским персонажем, лишенным ироничности и обаяния, присущих Порфирию» [Lynch, 1996, p. 259]. Как и у Достоевского, Хьюстон все время держит преступника в напряжении, но, в конце концов, прекратив игру, прямо советует Кроссу прийти с повинной, чтобы спастись от мучений, которых ему не избежать, если он останется на свободе:

> <...> ты — сам себе закон <...> и клянусь Богом, я предоставлю тебе возможность жить по этому закону <...> И ты сам себя накажешь, ясно? Ты — сам себе закон и сам себе судья [Wright, 1991, p. 571].

М.Ф. Линч, тщательно сопоставивший «Постороннего» с романами Достоевского, перечисляет и анализирует ряд сюжетных ходов и сцен, в которых явно просматриваются параллели с «Преступлением и наказанием» [Lynch, 1996, p. 258–261] — это и беседы Кросса с Хьюстоном, и письмо Кроссу от его матери, и «лекция» атеиста и нигилиста Хилтона, перекликающаяся со знаменитыми словами Свидригайлова о вечности как бане с пауками:

> Ты идеалист наизнанку. Ты все пытаешься нащупать какую-то общую концепцию, чтобы связать всю жизнь воедино. А ничего этого нет, Лейн. <...> Наша жизнь в этом мире такова, какой мы ее делаем, что мы делаем, то и получается. Кроме этого больше нет ничего, совсем ничего. Думать, что есть что-то еще, — глупость. Вести себя так, будто есть что-то еще, — сумасшествие [Wright, 1991, p. 401].

Но несмотря на все очевидные, обширные, настойчиво акцентируемые параллели с «Преступлением и наказанием», в «Постороннем» Райт тоже переосмысляет роман-претекст — он «бросает вызов Достоевскому, споря с его тезисом о преступнике, одержимом муками совести и чувством вины» [Lynch, 1996, p. 257]. Кросс Деймон вовсе не сломлен своими преступлениями, напротив, его демоническая натура черпает новые силы в каждом акте насилия и переступания границ, и с каждым убийством он приобретает все более явные черты «сверхчеловека», «утверждая свою свободу в моральном вакууме обезбоженного мира» [Lynch, 1996,

p. 257], где никакая внешняя сила не способна укротить «постороннего» — лишь он сам может судить о себе и судить себя. Кросс не обнаруживает в себе ни зла, ни греха, ни вины, ни раскаяния, несмотря на множество убийств, которые он совершает, расчетливо и хладнокровно. Ни торжество высшего нравственного закона, ни торжество земного правосудия так и не наступает. Демонический Кросс убит «бесами»-коммунистами, и в небытие его провожает Хьюстон, который саркастически интересуется у умирающего, как он оценивает прожитую жизнь. Кросс испускает дух со словами: «Я *невинен*... Вот в чем ужас» (I am *innocent*... That's what made the horror) [Wright, 1991, p. 586]. Трудно не согласиться с выводом, что «Райт вводит элементы "Преступления и наказания" в свой роман главным образом для того, чтобы высветить свой спор с Достоевским и подчеркнуть достойную сожаления "невинность" индивида, который утверждает себя своей волей в мире без Бога» [Joyce, 1986, p. 137]. В отличие от Раскольникова, преступник Райта безнадежно утратил веру и лишен той защиты, которая есть у героя Достоевского: высший нравственный Закон, установленный Богом для сотворенной им человеческой природы, и отражение этого Закона в тех безусловных ценностях, на которых держится общество и которые охраняются его законами и моралью. Раскольников в результате своего «эксперимента» приходит к необходимости покаяния; Кросс, совершая убийства, не чувствует никакой вины. Он не переступает никаких запретов и границ — для него их просто нет, а потому остается невинным[18], и в этом состоит «ужас» его положения: он «один только выкидыш», чужой среди людей, утративший человеческое начало.

Достоевский видит в потере веры источник величайшей опасности как для отдельной личности, так и для общества; эта же мысль звучит и в «Постороннем»: атеизм подталкивает индивида к ничем неограниченному своеволию, является причиной морального распада, социального хаоса. И Достоевский, и Райт солидарны в убеждении, что это демонический путь, ведущий в «баню с пауками», что это путь в ничто, в небытие. При этом Достоевский верит в невозможность безнаказанно переступать границы, установленные Творцом для человеческой природы. Для атеиста Райта этой

[18] Р. Райт был хорошо знаком с концепцией вины К. Ясперса; теме вины и ответственности как связующей, объединяющей силе, посвящена повесть Райта «Человек, который жил под землей», в которой выражен глубокий скепсис Райта в отношении идей немецкого философа.

«страховки» не существует: он не обнаруживает никаких препятствий для трансгрессии моральных и социальных норм, не видит, где его «этический преступник» мог бы найти защиту от морального вакуума и расчеловечивания, каким путем он мог бы прийти к покаянию, нравственному возрождению и восстановлению разорванных коммуникаций.

Атеистический экзистенциализм Райта, гораздо более радикальный и бескомпромиссный, чем у Сартра, Камю или Ясперса, позволяет проследить, как элементы (и даже целые «блоки»), заимствованные у Достоевского, становятся частью иной конструкции и начинают работать на создание нового смысла. Прослеживая роль и функцию наследия Достоевского в творчестве Райта, мы видим, как функционирует «генетический код» культуры, наблюдаем диалектику сохранения, воспроизводства и переозначивания, которая и обеспечивает преемственность, и генерирует новые художественные миры.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ИЗДАНИЯ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКЕ Р. РАЙТА

Источник: [Fabre, 1990, p. 38–39]

1. «Преступление и наказание»:

Crime and Punishment. Translated from the Russian by Constance Garnett. New York: Modern Library, 1932. Приобретено после 1943 г. Зачитанные страницы — начало 5 главы 4 части.

2. «Записки из мертвого дома»:

The House of the Dead: A Novel in Two Parts. Translated from the Russian by Constance Garnett. New York: Macmillan, 1919. Приобретено до 1940 г. Зачитанные страницы — 75, 97.

3. «Идиот»:

The Idiot. London: J. M. Dent & Sons; New York: E. P. Dutton & Co., Inc. 1934. Приобретено в Париже, 200 франков.

4. «Униженные и оскорбленные»:

Injury and Insult. Translated from the Russian by Frederick Whishaw. 3rd ed. London: Vizetelly & Co., 1887.

5. «Бесы»:

The Possessed. Translated from the Russian by Constance Garnett. With a Foreword by Avram Yarmolinsky and a Translation of the Hitherto Suppressed Chapter “At Tihon's.” New York: Modern Library, 1936. Приобретено до 1940 г.

6. «Подросток»:

A Raw Youth: A Novel. Introduction by Alfred Kazin. New York: The Dial Press, 1947.

7. Короткие романы:

The Short Novels of Dostoevsky. With an Introduction by Thomas Mann. New York: The Dial Press, 1945.

Содержание:

Игрок (The Gambler); Записки из подполья (Notes from Underground); Дядюшкин сон (Uncle’s Dream); Вечный муж (The Eternal Husband); Двойник (The Double); Село Степанчиково и его обитатели (The Friend of the Family).

8. Повести, рассказы:

The Short Stories of Dostoevsky. Edited, with an Introduction by William Phillips. New York: The Dial Press, 1946.

Содержание:

Господин Прохарчин (Mr Prohartchin); Роман в девяти письмах (A Novel in Nine Letters); Хозяйка (The Landlady); Ползунков (Polzunkov); Слабое сердце (A Faint Heart); Чужая жена и муж под кроватью (Another Man’s Wife, Or the Husband under the Bed); Честный вор (An Honest Thief); Елка и свадьба (A Christmas Tree and a Wedding); Белые ночи (White Nights); Маленький герой (A Little Hero); Скверный анекдот (An Unpleasant Predicament); Крокодил (The Crocodile); Бобок (Bobok); Мужик Марей (The Peasant Marey); Мальчик у Христа на елке (The Heavenly Christmas Tree); Кроткая (A Gentle Spirit); Сон смешного человека (The Dream of a Ridiculous Man).

Список литературы

1. Башмакова, 2013 — *Башмакова Л.П.* Ричард Натаниэль Райт // История литературы США. М.: ИМЛИ РАН, 2013. Т. VI. Кн. 2. С. 595–640.

2. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

3. Морозова, 2013 — *Морозова Т.Л.* Три преступления: социально-психологические мотивы «Преступления и наказания» в романах Теодора Драйзера и Ричарда Райта // Европейский журнал социальных наук. 2013. № 2 (30). С. 213–220.

4. Райт, 1981 — *Райт Р.* Сын Америки / пер. Е. Калашниковой // *Райт Р.* Сын Америки. Повести. Рассказы. М.: Прогресс, 1981. С. 21–416.

5. Рокотов, 1941 — *Рокотов Т.* Творческий рост Ричарда Райта // Интернациональная литература. 1941. № 2. С. 154–157.

6. Alexander, 1971 — *Alexander M.* Richard Wright // Richard Wright: Impressions and Perspectives / eds D. Ray, R. Farmsworth. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1971. P. 47–67.

7. Bloshteyn, 2001 — *Bloshteyn M.* Rage and Revolt: Dostoevsky and Three African American Writers // Comparative Literary Studies. 2001. Vol. 38. No 4. P. 277–309.

8. Bontemps, 1953 — *Bontemps A.* Review of "The Outsider" by Richard Wright // Saturday Review. 1953. March 28. P. 15–16.

9. Cobb, 1979 — *Cobb N.K.* Richard Wright: Exile and Existentialism // Phylon. 1979. Vol. 40. No 4. 4th qtr. P. 362–374.

10. Conversations, 1993 — Conversations with Richard Wright / eds K. Kinnamon, M. Fabre. Jackson, MS: University of Mississippi Press, 1993. 253 p.

11. Fabre, 1973 — *Fabre M.* The Unfinished Quest of Richard Wright. New York: Morrow, 1973. 639 p.

12. Fabre, 1985 — *Fabre M.* The World of Richard Wright. Jackson, MS: The University Press of Mississippi, 1985. 268 p.

13. Fabre, 1990 — *Fabre M.* Richard Wright: Books and Writers. Jackson, MS; London: University Press of Mississippi, 1990. 299 p.

14. Frazier, 1939 — *Frazier F.* The Negro Family in the United States, University of Chicago Press, 1939. xxxii, 686 p.

15. Glicksberg, 1958 — *Glicksberg Ch.* Existentialism in "The Outsider" // Four Quarters. 1958. Vol. VII. No 1. January. P. 17–26.

16. Joyce, 1986— *Joyce J.A.* Richard Wright's Art of Tragedy. Iowa City: University of Iowa Press, 1986. 129 p.

17. Kiuchi, Hakutani, 2014 — *Kiuchi T., Hakutani Y.* Richard Wright: A Documented Chronology, 1908–1960. Jefferson, MS: McFarland, 2014. 456 p.

18. Lehan, 1959 — *Lehan R.* Existentialism on Recent American Fiction: The Demonic Quest // Texas Studies in Literature and Language. 1959. Vol. 1. No 1. Summer. P. 181–202.

19. Lynch, 1996 — *Lynch M.F.* Haunted by Innocence: The Debate with Dostoevsky in Wright's "Other Novel" The Outsider // African American Review. 1996. Vol. 30. No 2. Summer. P. 225–266.

20. Magistrale, 1986 — *Magistrale T.* From St. Petersburg to Chicago: Wright's "Crime and Punishment" // Comparative Literary Studies. 1986. Vol. 23. No 1. Spring. P. 59–70.

21. Margolis, 1968 — *Margolis E.* Native Sons: A Critical Study of the Twentieth-Century Negro American Authors. Philadelphia: Lippincott, 1968. 210 p.

22. Minor, 1938 — *Minor M.* The Author Discusses His Craft // Daily Worker. 1938. Dec. 13. P. 7.

23. Peterson, 2017 — *Peterson D.* Richard Wright, 1938–1935: From Gorky to Dostoevsky // Literature of the Americas. 2017. No 3. P. 162–174.

24. Richard Wright Encyclopedia, 2008 — The Richard Wright Encyclopedia / eds J. W. Ward, R. J. Butler. Westport, CT; London: Greenwood Press, 2008. 472 p.

25. Shelby, 2019 — *Shelby T.* Freedom in a Godless and Unhappy World // Cambridge Companion to Richard Wright. Boston, MA: Harvard University Press, 2019. P. 121–138.

26. Slotkin, 1973 — *Slotkin R.* Regeneration through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600–1860. Norman, OK: University of Oklahoma press, 1973. 670 p.

27. Walker, 1988 — *Walker M.* Richard Wright: Daemonic Genius. A Portrait of the Man. New York: Warner Books, 1988. 428 p.

28. Widmer, 1960 — *Widmer K.* The Existential Darkness: Richard Wright's "The Outsider" // Wisconsin Studies in Contemporary Literature. 1960. Vol. I. No 3. Fall. P. 13–21.

29. Wright, 1940 — *Wright R.* Native Son. New York: Harper and Bros, 1940. 359 p.

30. Wright, 1955 — *Wright R.* I Curse the Day When for the First Time I Heard the Word "Politics" // L'Express. 1955. October 18. P. 8.

31. Wright, 1960 — *Wright R.* Interview // L'Express. 1960. November 8.

32. Wright, 1991 — *Wright R.* The Outsider. New York: Harper Collins, 1991. 887 p.

References

1. Bashmakova, L.P. "Richard Nataniiel' Rait' ["Richard Nathaniel Wright"]. *Istoriia literatury SShA* [*USA Literary History*], vol. VI, book 2. Moscow, IWL RAS Publ., 2013, pp. 595–640. (In Russ.)

2. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

3. Morozova, T.L. "Tri prestupleniia: sotsial'no-psikhologicheskie motivy 'Prestupleniia i nakazaniia' v romanakh Teodora Draizera i Richarda Raita" ["Three Crimes. The Social and Psychological Aspects of *Crime and Punishment* in the Novels by Theodore Dreiser and Richard Wright"]. *Evropeiskii zhurnal sotsial'nykh nauk*, no. 2 (30), pp. 213–220. (In Russ.)

4. Wright, Richard. "Syn Ameriki" ["Native Son"]. Transl. E. Kalashnikova. Wright, Richard. *Syn Ameriki. Povesti. Rasskazy* [*Native Son. Short Stories. Tales*]. Moscow, Progress Publ., 1981, pp. 21–416. (In Russ.)

5. Rokotov, Timofei. "Tvorcheskii rost Richarda Raita" ["Richard Wright's Creative Growth"]. *Internatsional'naia literatura*, no. 2, 1941, pp. 154–157. (In Russ.)

6. Alexander, Margaret. "Richard Wright." Ray, David, and Robert Farmsworth, eds. *Richard Wright: Impressions and Perspectives.* Ann Arbor, MI, University of Michigan Press, 1971, pp. 47–67. (In English)

7. Bloshteyn, Maria. "Rage and Revolt: Dostoevsky and Three African American Writers." *Comparative Literary Studies*, vol. 38, no. 4, 2001, pp. 277–309. (In English)

8. Bontemps, Arna. "Review of *The Outsider* by Richard Wright." *Saturday Review*, 28 March 1953, pp. 15–16. (In English)

9. Cobb, Nina Kressner. "Richard Wright: Exile and Existentialism." *Phylon*, vol. 40, no. 4, 4th qtr., 1979, pp. 362–374. (In English)

10. Kinnamon, Keneth, and Michel Fabre, eds. *Conversations with Richard Wright*. Jackson, MS, University of Mississippi Press, 1993. 253 p. (In English)

11. Fabre, Michel. *The Unfinished Quest of Richard Wright*. New York, Morrow, 1973. 639 p. (In English)

12. Fabre, Michel. *The World of Richard Wright*. Jackson, MS, The University Press of Mississippi, 1985. 268 p. (In English)

13. Fabre, Michel. *Richard Wright: Books and Writers*. Jackson, MS, University Press of Mississippi, 1990. 299 p. (In English)

14. Frazier, Franklin E. *The Negro Family in the United States*. University of Chicago Press, 1939. xxxii, 686 p. (In English)

15. Glicksberg, Charles. "Existentialism in *The Outsider*." *Four Quarters*, vol. VII, no 1, Jan. 1958, pp. 17–26. (In English)

16. Joyce, Joyce Ann. *Richard Wright's Art of Tragedy*. Iowa City, University of Iowa Press, 1986. 129 p. (In English)

17. Kiuchi, Toru, and Yoshinobu Hakutani. *Richard Wright: A Documented Chronology, 1908–1960*. Jefferson, MS, McFarland, 2014. 456 p. (In English)

18. Lehan, Richard. "Existentialism on Recent American Fiction: The Demonic Quest." *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 1, no. 2, summer 1959, pp. 181–202. (In English)

19. Lynch, Michael F. "Haunted by Innocence: The Debate with Dostoevsky in Wright's 'Other Novel' *The Outsider*." *African American Review*, vol. 30, no. 2, summer 1996, pp. 225–266. (In English)

20. Magistrale, Tony. "From St. Petersburg to Chicago: Wright's *Crime and Punishment*." *Comparative Literary Studies*, vol. 23, no. 1, spring, 1986, pp. 59–70. (In English)

21. Margolis, Edward. *Native Sons: A Critical Study of the Twentieth-Century Negro American Authors*. Philadelphia, Lippincott, 1968. 210 p. (In English)

22. Minor, M. "The Author Discusses His Craft." *Daily Worker*, Dec. 13, 1938, p. 7. (In English)

23. Peterson, Dale E. "Richard Wright, 1938–1935: From Gorky to Dostoevsky." *Literature of the Americas*, no. 3, 2017, pp. 162–174. (In English)

24. Ward, Jerry W., and Robert J. Butler, eds. *The Richard Wright Encyclopedia*. Westport, CT; London, Greenwood Press, 2008. 472 p. (In English)

25. Shelby, Tommie. "Freedom in a Godless and Unhappy World." *Cambridge Companion to Richard Wright*. Boston, MA, Harvard University Press, 2019, pp. 121–138. (In English)

26. Slotkin, Richard. *Regeneration through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Norman, OK, University of Oklahoma Press, 1973. 670 p. (In English)

27. Walker, Margaret. *Richard Wright: Daemonic Genius. A Portrait of the Man*. New York, Warner Books, 1988. 428 p. (In English)

28. Widmer, Kingsley. "The Existential Darkness: Richard Wright's *The Outsider*." *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, vol. I, no. 3, Fall 1960, pp. 13–21. (In English)

29. Wright, Richard. *Native Son*. New York, Harper and Bros, 1940. 359 p. (In English)

30. Wright, Richard. "I Curse the Day When for the First Time I Heard the Word 'Politics'." *L'Express*, 18 October 1955, p. 8. (In English)

31. Wright, Richard. "Interview." *L'Express*, November 8, 1960. (In English)

32. Wright, Richard. *The Outsider*. New York, Harper Collins, 1991. 887 p. (In English)

Статья поступила в редакцию: 24.12.2024
Одобрена после рецензирования: 29.12.2024
Дата публикации: 25.03.2025

The article was submitted: 24 Dec. 2024
Approved after reviewing: 29 Dec. 2024
Date of publication: 25 Mar. 2025

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 1 (29), 2025.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-244-265
https://elibrary.ru/UUSLDS

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2025. Елена Зайцева
ФГБОУ ВО «Луганский государственный педагогический университет», Луганск, Россия

Рецепция «Преступления и наказания» в творчестве В.В. Набокова

© 2025. Elena V. Zaitseva
Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education Lugansk State Pedagogical University, Lugansk, Russia

The Reception of *Crime and Punishment* in the Works of Vladimir Nabokov

Информация об авторе: Елена Владимировна Зайцева, старший преподаватель кафедры русской и мировой литературы, ФГБОУ ВО «Луганский государственный педагогический университет», ул. Оборонная, д. 2, 291011 г. Луганск, Россия.
https://orcid.org/0009-0008-2584-7634
E-mail: slavina23@yandex.ru

Аннотация: В статье рассматривается присутствие Ф.М. Достоевского в романах В.В. Набокова, выявляются «точки пересечения» художественного мира автора «Лолиты» с творчеством классика, в частности, исследуются особенности рецепции «Преступления и наказания» в романах «Защита Лужина», «Приглашение на казнь», «Отчаяние». Отношение В.В. Набокова к творчеству Ф.М. Достоевского неоднозначно и требует внимательного и глубокого анализа. При этом опираться следует на его художественное творчество, в котором можно уловить отголоски истинного отношения. В «Защите Лужина» художественный мир В.В. Набокова «пересекается» с творчеством Ф.М. Достоевского как минимум в трех плоскостях (тема игры, психиатрия как источник поэтики и образы героев). Роман можно считать полемичным и пародийным, но все же «про-достоевским», а если обратиться к истокам пародии, то можно предположить, что интертекст является проявлением скрытой симпатии В.В. Набокова к поэтике Ф.М. Достоевского. Роман «Приглашение на казнь», который полон отсылок к Ф.М. Достоевскому, наиболее ярко, по мнению исследователей, иллюстрирует метод фантастического реализма, истоки которого следует искать

у Ф.М. Достоевского, а тема преступления и наказания в нем как бы перевёрнута. «Усмешечка из Достоевского» мелькает и в романе В.В. Набокова «Лолита». Пародийное передразнивание, игра «в Ф.М. Достоевского» превращают «Лолиту» в травестийно перевернутое «Преступление и наказание». В романе В.В. Набокова «Отчаяние» мрачному мыслителю и «неврастенику» Раскольникову противопоставляется лжемыслитель и «невротический негодяй» Герман Карлович, которого можно назвать пародийно-сниженной трансформацией Раскольникова, его «гнусной мимикрией». Трансформации подвергаются и другие персонажи «Преступления и наказания». Очевидно, что, несмотря на декларируемое неприятие, В.В. Набоков все же находился в «плену» творческого влияния знаменитого предшественника. Писатель разворачивает в своем творчестве обширную полемику с классиком. Фигура Ф.М. Достоевского, образы, темы и мотивы его произведений по-разному проявляются в произведениях В.В. Набокова: как персонажи, как пародии, как загадка или игра с читателем.

Ключевые слова: Достоевский, Набоков, анализ, игра, творчество, эстетика, «Преступление и наказание».

Для цитирования: *Зайцева Е.В.* Рецепция «Преступления и наказания» в творчестве В.В. Набокова // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29). С. 244–265. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-244-265

Information about the author: Elena V. Zaitseva, Senior lecturer of the Department of Russian and World Literature, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education Lugansk State Pedagogical University, Oboronnaya St., 2, 291011 Lugansk, Russia.

https://orcid.org/0009-0008-2584-7634

E-mail: slavina23@yandex.ru

Abstract: The article examines the presence of Fyodor Dostoevsky in the novels of Vladimir Nabokov. The points of intersection of the artistic world of the author of *Lolita* with Dostoevsky's works are identified; the peculiarities of the reception of *Crime and Punishment* in the novels *The Defense of Luzhin*, *Invitation to Execution*, *Despair* are explored. The attitude of Vladimir Nabokov to the works of Fyodor Dostoevsky is ambiguous and requires careful and deep analysis. At the same time, one should rely not on the writer's loud statements, given his love of hoaxes and penchant for shocking, but on his artistic creativity, in which one can catch echoes of his true attitude. In *The Defense of Luzhin* Nabokov's artistic world "intersects" with the work of Fyodor Dostoevsky on three levels at least (the themes of the game, psychiatry as a source of poetics, and images of heroes). The novel can be considered polemical and parodic, but still "pro-Dostoevsky." If we turn to the origins of the parody and consider that initially everything that was most sacred was parodied, then we can assume that the intertext is a manifestation of Nabokov's hidden sympathy to the poetics of F.M. Dostoevsky. The novel *Invitation to Execution*, which is full of references to Dostoevsky, most clearly, according to researchers, illustrates the method of fantastic realism, the origins of which should be found in Dostoevsky, and the theme of crime and punishment in it is, as it were, inverted. "A grin from Dostoevsky" also appears in the novel *Lolita*. Parody mimicking, playing "in Dostoevsky" turn *Lolita* into a travesty-inverted *Crime and Punishment*. In the novel *Despair* Nabokov contrasts the

gloomy thinker and “neurasthenic” Raskolnikov with the false thinker and “neurotic scoundrel” German Karlovich, who can be called a parodic-reduced transformation of Raskolnikov, his “vile mimicry.” Other characters in *Crime and Punishment* also undergo transformation. It is obvious that, despite the declared rejection, Nabokov was still captivated by the creative influence of his famous predecessor. The writer develops an extensive polemic with the classic in his work. The figure of Dostoevsky, images, themes and motifs of his works are manifested in different ways in Nabokov’s works: as characters, as parodies, as a riddle or a game with the reader.

Keywords: Dostoevsky, Nabokov, analysis, play, creativity, aesthetics, *Crime and Punishment*.

For citation: Zaitseva, E.V. “The Reception of *Crime and Punishment* in the Works of Vladimir Nabokov.” *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 1 (29), 2025, pp. 244–265. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-244-265

Исследователями давно было замечено «неравнодушие» В.В. Набокова к Ф.М. Достоевскому, которое проявлялось в негативных высказываниях о писателе в интервью, попытке доказать «второсортность» автора в «Лекциях по русской литературе», «переписывании» мастера и своеобразной «игре в Достоевского» в собственных романах. Причины такого отношения (демонстрируемой неприязни или тщательно скрываемой симпатии?) до сих пор остаются загадкой и основанием для литературоведческих споров и дискуссий. Изучение всей научной литературы по проблеме может составить отдельное исследование. Коротко остановимся на некоторых работах. Ряд авторов, вторя В.В. Набокову, отрицают влияние Ф.М. Достоевского или же подчеркивают принципиальную несхожесть писателей (Б. Бойд, К.Р. Проффер и пр.), другие же видят продуктивное влияние классика на мировоззрение и творчество В.В. Набокова (А.В. Злочевская, Н.Л. Таганова, А.А. Долинин и др.). Карнавальная, травестийная, пародийная интонация в восприятии В.В. Набоковым Ф.М. Достоевского отмечается многими исследователями (А.А. Долинин, С.С. Давыдов, А.В. Млечко и др.).

В некоторых общих монографических работах, посвящённых обзору жизни и творчества писателя (книги Б. Бойда, Б.Н. Носика, А.М. Зверева и др.), отмечается радикальный разрыв с творчеством классика или же пренебрежительное отношение В.В. Набокова к Ф.М. Достоевскому. По мнению Б. Бойда, В.В. Набоков, отрицая возможность духовного перерождения с помощью страдания, окончательно отдаляется от Ф.М. Достоевского, для которого очисти-

тельная сила страдания — основа философской концепции человека [Бойд, 2010]. З.А. Шаховская считает, что В.В. Набокову как будто «тесно» рядом с Ф.М. Достоевским, будто он боится, что то, что их различает, даст повод для поиска того, что «позволяет их сравнивать» [Шаховская, 1991, с. 73]. А любое сравнение В.В. Набоков категорически не принимал. А.М. Зверев предполагает, что за пренебрежением и резкостью В.В. Набокова скрывается «невозможность избавиться от магии Достоевского» [Зверев, 2016, с. 189]. Основные претензии В.В. Набокова к Ф.М. Достоевскому исследователь видит в отсутствии эстетического наслаждения от прочтения книг классика. А также в том, что для В.В. Набокова Ф.М. Достоевский является олицетворением «литературы Больших Идей». А.М. Зверев отмечает неприятие не самой эстетики или поэтики Ф.М. Достоевского, а той роли «пророка», которую приписали Ф.М. Достоевскому критики, и создания моды на ценности, которые самому В.В. Набокову были чужды. Находки же Ф.М. Достоевского в области образности, мотивов, структуры повествования, по мнению исследователя, В.В. Набоков активно использует во всех своих произведениях, начиная с «Отчаяния». Важность влияния поэтики ранней прозы Ф.М. Достоевского на набоковское творчество обосновала Е.В. Егорова. Исследовательницей были обнаружены сближения творчества В.В. Набокова с ранней поэтикой Ф.М. Достоевского на уровне образов, сюжетов, нарративных приёмов: наличие повествователей-хроникёров и персонажей-сочинителей, обилие детективных сюжетов, внимание к подверженным разрушительным страстям героям-преступникам и их «пороговому состоянию», внимание к проблеме урбанизма, разработка темы «ставрогинского греха», интерес к поэтике психологизма, тема двойничества [Егорова, 2012]. Литературовед настаивает на сознательности рецепции В.В. Набоковым ранней поэтики Ф.М. Достоевского с целью соперничества с классиком, а также установкой на формирование игровой поэтики, которая рождалась из этого соперничества (потенциально внимательный читатель мог радоваться, «угадывая» в произведениях В.В. Набокова отзвуки творчества Ф.М. Достоевского). Впрочем, Е.В. Егорова допускает возможность бессознательности некоторых «схождений». В исследовании имплицитно намечается особенность формирующейся поэтики позднего В.В. Набокова — ориентация на «демонтаж», «деконструкцию» творчества классиков, что впоследствии станет концептуально-эстетическим фундаментом

постмодернизма. Изыскания Е.Г. Новиковой основаны на психологическом подходе. Исследователь считает, что Ф.М. Достоевского и В.В. Набокова сближают испытания, пережитые ими, — каторга и эмиграция соответственно. Анализируя «Отчаяние» и «Просвечивающие предметы», она приходит к выводу о существовании специфического «дискурса Достоевского» в набоковском творчестве, общая направленность которого — преодоление отчаяния и онтологической трагедии с помощью искусства [Новикова, 2007]. По мнению Д.А. Бережнова, своеобразие повествовательной манеры Ф.М. Достоевского и В.В. Набокова проявляется «в организации “аутистического” нарратива», когда становится возможным совмещение внешнего и внутреннего, реального и фантастического миров. Ф.М. Достоевский выступил родоначальником аутистического повествовательного принципа, двигаясь по пути психологизации фантастического. В.В. Набоков перерабатывает художественно-психологические новации Ф.М. Достоевского, психологическая проза которого значительным образом сформировала его подход (организация текста на основе параноидальной (бредовой) системы определяет особенности психологического нарратива в романах «Защита Лужина», «Отчаяние», «Соглядатай») [Бережнов, 2024]. Л.Ю. Стрельникова отмечает, что В.В. Набоков находился под влиянием западноевропейской культуры в большей степени, чем русской, и, «как все западное литературоведение, не смог понять всей духовно-православной глубины творчества и мировоззрения Достоевского» [Стрельникова, 2022, с. 20]. (Не смог или не хотел? Ведь В.В. Набоков, несмотря на свое «полуанглийское» детство, был все же русским человеком и не только американским, но и русским писателем, в творчестве которого, явно или неявно, обнаруживаются «ростки от корней» традиций русской литературы. Но эта тема требует отдельного подробного рассмотрения.)

Анализируя лекцию В.В. Набокова о Ф.М. Достоевском, С. Карлинский заметил, что «неожиданной оказалась не набоковская неприязнь к писателю <...> Неожиданным оказалось **глубокое знакомство Набокова с творчеством Достоевского** и проницательность его суждений» [Карлинский, 2000, с. 552]. В.В. Набоков не только был хорошо знаком с творчеством знаменитого предшественника, но и много о нем размышлял. А многочисленные негативные его заявления не стоит принимать безоговорочно, учитывая склонность автора к мистификациям и эпатажу, тем более

что некоторые из таких заявлений на поверку оказываются своей противоположностью. Подтверждение или опровержение следует искать в художественном творчестве писателя.

В «Лекциях по русской литературе» В.В. Набоков говорит, что страстно хочет «Достоевского развенчать» [Набоков, 2015, с. 142] и предлагает оценить «Преступление и наказание» с точки зрения эстетики: «перевешивает ли эстетическое наслаждение, которое вы испытываете, сопровождая Достоевского в его путешествиях в глубь больных душ, всегда ли оно перевешивает другие чувства — дрожь отвращения и нездоровый интерес к подробностям преступления? В других его романах равновесия между эстетическими достижениями и элементами уголовной хроники еще меньше» [Набоков, 2015, с. 152].

Ф.М. Достоевский зримо или незримо присутствует во многих произведениях В.В. Набокова, особенно ярко это присутствие обнаруживается в русских романах писателя. В романе «Защита Лужина» В.В. Набоков прямо упоминает Ф.М. Достоевского, которого герою запретил читать профессор, поскольку тот «производит гнетущее действие на психику современного человека» [Набоков, 1990, т. 2, с. 97]. И это не случайное и не единственное упоминание, можно заметить несколько точек соприкосновения романа с творчеством классика.

Во-первых, это тема игры (по мнению Н. Букс «на глобальном тематическом уровне “Защита Лужина”, роман об игроке, является пародией на “Игрока” Достоевского» [Букс, 1997, с. 530]). Во-вторых, «любовь» к психическим отклонениям (в книге «Владимир Набоков. Русские романы» Н. Букс отмечает, что «психические отклонения» описаны в романах «Машенька», «Дар», «Приглашение на казнь», «формируют художественную оптику» в романе «Король, дама, валет», а также «становятся темой и развертываются в сюжет» в «Соглядатае», «Волшебнике» и «Отчаянии» [Букс, 2019, с. 178, 180]). В.В. Набоков составил список психических отклонений, присущих героям романов Ф.М. Достоевского; подобный «список» можно составить из героев романов самого В.В. Набокова, и особенно показателен в этом отношении роман «Защита Лужина». В-третьих, самое явное в романе В.В. Набокова, что указывает на Ф.М. Достоевского (в частности, на «Преступление и наказание»), — главный герой Лужин. И дело не только в его фамилии, хотя о выборе фамилии стоит сказать несколько слов. Почему

В.В. Набоков из огромного количества возможных выбирает для своего героя фамилию персонажа романа, который он подверг жесткой критике, писателя, которого стремился «развенчать». (Как тут не вспомнить его обвинения в адрес Ф.М. Достоевского в ограниченном и примитивном выборе имен и фамилий для героев произведений.) О.А. Меерсон в статье «Набоков — апологет: Защита Лужина или Защита Достоевского?» анализирует причину, по которой В.В. Набоков выбрал именно такую фамилию Лужину, разбирает мотив «жениховства», «негероичность» как набоковского героя, так и Лужина из «Преступления и наказания», отмечает, что «достоевские» черты в Лужине сознательно задуманы В.В. Набоковым как положительные. В.В. Набоков, по мнению литературоведа, «в претензии к Достоевскому за то, что тот изменил своей достоевской сути: стремлению раскрыть “человека в человеке”» [Меерсон, 2007, с. 374]. Действительно, кажется парадоксальным, что Лужин — самый «не-достоевский» герой у Ф.М. Достоевского (самодовольный подлец, у которого отсутствуют столь свойственные героям Ф.М. Достоевского рефлексия и амбивалентность) оказывается самым «достоевским» героем у В.В. Набокова. Кроме того, герой этот не только и не столько карикатурен, сколько «положительно прекрасен», что позволяет провести параллель с еще одним романом Ф.М. Достоевского. В «Защите Лужина» мы наблюдаем превращение одного героя Ф.М. Достоевского (неудавшегося жениха из «Преступления и наказания» с фамилией Лужин) в другого (тоже неудачного жениха Мышкина из романа «Идиот»). Причем один, несмотря на фамилию, мало похож на набоковского Лужина, а второй, князь-идиот, очень напоминает гениального идиота-шахматиста Лужина из романа В.В. Набокова. Эти три героя (Лужин В.В. Набокова, Лужин Ф.М. Достоевского и Мышкин Ф.М. Достоевского) в романах выступают в роли женихов. Жених сестры Раскольникова в «Преступлении и наказании» аккуратен, ухожен, всегда хорошо одет, к тому же он меркантилен и практичен, говорит штампами, что подчеркивает его неискренность. Набоковский же Лужин «неуклюж, неряшлив, некрасив» [Набоков, 1997, т. 1, с. 48] и косноязычен именно в своей искренности, подобно Мышкину и другим героям Ф.М. Достоевского, но и симпатичен благодаря этой искренности и косноязычию. Косноязычие демонстрирует и жених Дуни у Ф.М. Достоевского, произнося фразу: «Претендуя на счастье вашей руки, не могу в то же время принять на

себя обязательств несогласимых...» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 230], но его косноязычие другого рода. Здесь Ф.М. Достоевский подчеркивает скорее неискренность казенно-бюрократической речи самодовольного героя. Нечто подобное говорит и Лужин В.В. Набокова, сватаясь к своей невесте: «Честь имею просить дать мне её руку» [Набоков, 1990, т. 2, с. 66]. Бюрократизмом пронизана первая часть фразы, обращенной к будущей жене: «Итак, продолжая вышесказанное, должен Вам объявить, что Вы будете моей супругой», но тут же добавляет: «Я Вас умоляю согласиться на это» [Набоков, 1990, т. 2, с. 58]. И это «я Вас умоляю» перечеркивает весь бюрократизм и вызывает сочувствие к неловкости героя. И если Лужин Ф.М. Достоевского неприятно косноязычен в своем эгоизме и самоуверенности, то Лужин В.В. Набокова трогательно косноязычен в неприспособленности к жизни и какой-то детской непосредственности, и здесь он больше напоминает другого жениха Ф.М. Достоевского, князя Мышкина (на сходство с героем романа «Идиот» указывают еще несколько деталей: «невозможным» женихом для своей дочери считала князя генеральша Епанчина, у В.В. Набокова «невероятного» жениха скрывала от своих знакомых будущая теща Лужина, считая «немыслимым» брак с «полунормальным нищим» [Набоков, 1990, т. 2, с. 90], потому что «умалишенным по закону запрещено жениться» [Набоков, 1990, т. 2, с. 74], о «прирожденной болезни», по которой он «даже совсем женщин не знает», говорит князь Мышкин (после чего Рогожин называет его юродивым, каких «бог любит!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 14]); устами матери невесты Лужина В.В. Набоков называет своего героя «олухом» [Набоков, 1990, т. 2, с. 64], что является синонимом одного из значений слова «идиот»; сама теща Лужина напоминает генеральшу Епанчину своей способностью («весьма ценимой ею самой») «резать правду-матку» [Набоков, 1990, т. 2, с. 72]).

Необходимо отметить наличие творческого начала в набоковском Лужине и полное отсутствие такового у Лужина Ф.М. Достоевского. Дар (талант к игре в шахматы) набоковского героя противостоит абсолютной ничтожности Лужина из «Преступления и наказания» (для В.В. Набокова же человек, находящийся вне творчества, ущербен). Наделив своего героя «достоевскими» чертами, В.В. Набоков отдавал себе отчет в том, что «из всех русских книг “Защита Лужина” содержит и излучает наибольшую “теплоту”» и что «Лужина полюбили даже те, кто совсем не разбирается

в шахматах и (или) испытывает отвращение ко всем остальным моим книгам» [Набоков, 1997, с. 48].

Самой неожиданной кажется отсылка к «Преступлению и наказанию» в связи с образом невесты Лужина. Речь идет о «таинственной способности ее души воспринимать только то, что привлекало и мучило в детстве», способности ощущать жалость к несчастным существам, чувствовать, «как в какой-нибудь Сицилии грубо колотят тонконогого осленка с мохнатым брюхом», и если не помочь, «не пресечь чужой муки, сама она задохнется, умрет, не выдержит сердце» [Набоков, 1990, т. 2, с. 60]. Это заставляет вспомнить один из снов Родиона Раскольникова, повествующий о случае из детства, ставшем причиной психологической травмы героя. Только «бедная лошадка», избиваемая «тощая клячонка» [Достоевский, 1982, т. 5, с. 57–58] у В.В. Набокова превращается в «тонконогого осленка». Обостренно внимательный к эстетике формы В.В. Набоков сохранил оценочный суффикс существительного, пародийно снизив трагическую остроту. Сочувствие и жалость к несчастным существам часто движут поступками Раскольникова. «Постоянно предчувствуя новое увлечение или новую жалость», живет Лужина, без «мучительной нежной жалости» к избраннику, ей казалось, «не было бы и жизни» [Набоков, 1990, т. 2, с. 60, 87].

Как видим, в «Защите Лужина» художественный мир В.В. Набокова «пересекается» с творчеством Ф.М. Достоевского как минимум в трех плоскостях (тема игры, психиатрия как источник поэтики и образы героев).

Учитывая все вышесказанное, можно назвать роман В.В. Набокова полемичным и пародийным, но все же «про-достоевским» [Меерсон, 2007, с. 378], а если обратиться к истокам пародии и учесть, что первоначально пародировалось все самое священное, «в пародии лежит не передразнивание и не отсутствие, как кажется, содержания: в ней лежит усиленное содержание» [Фрейденберг,2006, с. 239–240], то можно предположить, что интертекст является проявлением скрытой симпатии В.В. Набокова к поэтике Ф.М. Достоевского. И, перефразировав О.М. Фрейденберг, можно сказать, что смеется набоковская пародия не над Ф.М. Достоевским, а только над нами, «и так удачно, что до сих пор мы принимали ее за комедию, имитацию или сатиру» [Фрейденберг, 2006, с. 240].

Прямой реакцией на «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского исследователи считают «Отчаяние» В.В. Набокова.

Одним из первых о связи этого романа с произведениями классика заявил Ж.-П. Сартр: «Набоков открыто пользуется приемами Достоевского, но при этом осмеивает их прямо по ходу повествования, превращая в набор обветшалых и неминуемых штампов» [Сартр, 1997, с. 263]. В «Отчаянии» мрачному мыслителю и «неврастенику» Раскольникову противопоставляется лжемыслитель и «невротический негодяй» Герман Карлович. Сам В.В. Набоков говорил: «“Despair” — сродни остальным моим книгам — ничем не отвечает на социальные запросы современности, не содержит никакой истины, которую могла бы, виляя хвостом, донести до читателя. Не оказывает она и возвышающего действия на духовный орган человека, как и не указывает человечеству правый путь» [Набоков, 1997, с. 54]. И в этом высказывании понятен намек на творчество Ф.М. Достоевского.

В «Лекциях по русской литературе» В.В. Набоков говорит, что «Раскольников неизвестно почему убивает старуху-процентщицу и ее сестру» [Набоков, 2015, с. 142], то есть совершает бессмысленное убийство. Главное событие романа «Отчаяние» — еще более бессмысленное, даже нелепое убийство, а его герой внезапно сам осознает свое «карикатурное сходство с Раскольниковым» [Набоков, 1990, т. 3, с. 449]. С точки зрения В.В. Набокова, «герои Достоевского выбирают что-нибудь безумное, идиотское или пагубное — разрушение и смерть, лишь бы это был их собственный выбор. Это, между прочим, один из мотивов преступления Раскольникова». Но Раскольников убивает еще и для того, «чтобы доказать себе, что он не обыкновенный человек, подчиняющийся неизвестно кем выдуманным нравственным законам, а личность, способная создать свой собственный закон, выдержать всю тяжесть моральной ответственности, муки совести и во имя благой цели (помощь семье, собственное образование, которое позволит ему облагодетельствовать человечество) избирающая злодейские средства (убийство) без ущерба для душевного равновесия и достойной жизни» [Набоков, 2015, с. 159]. А для чего убивает герой В.В. Набокова? Самовлюбленный эгоист Герман пытается доказать окружающим свою неординарность, создать «шедевр», а заодно поправить свой «шоколадный бизнес». Оба героя самолюбивы и тщеславны, и вопрос материальной выгоды в обоих преступлениях не стоит на первом месте. Для Германа его преступление — произведение искусства и должно быть «оценено людьми», «авторские же, платимые стра-

ховым обществом, были в моем сознании делом второстепенным. О да, я был художник бескорыстный», — заявляет он [Набоков, 1990, т. 3, с. 441]. Чем не язвительная пародия на Раскольникова: «И не деньги, главное, нужны мне были <...> мне надо было узнать <...> Тварь ли я дрожащая или *право* имею...» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 322].

Оба героя одержимы идеями-теориями, но если в основе теории Раскольникова — новый мировой порядок и счастье всех, то в основе идеи Германа — счастье только одного. И если Раскольников, высказывая идею о «двух разрядах» людей, еще сомневается и хочет проверить себя на «необыкновенность», то Герман является подтверждением этой идеи и убежден в том, что он «право имеет»: «О каком-либо раскаянии не может быть никакой речи, — художник не чувствует раскаяния, даже если его произведения не понимают» [Набоков, 1990, т. 3, с. 441]. Следует заметить, что «жгучее раскаяние, разбивающее сердце, отгоняющее сон» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 417], не приходит и к герою Ф.М. Достоевского, страдания же его вызваны не осознанием ошибочности теории, а разочарованием в себе самом: другие «вынесли свои шаги, и потому *они правы*, а я не вынес и, стало быть, я не имел права разрешить себе этот шаг» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 417]. В конце романа Герман рассуждает о возможности убийства обезьяны и «постепенном» переходе «грани, после которой софисту приходится худо» [Набоков, 1990, т. 3, с. 461], в чем угадывается намек на теорию Раскольникова.

Отстраненность В.В. Набокова, его насмешливая игра с читателем (в отличие от вовлеченности и серьезной дидактичности Ф.М. Достоевского) позволяют отделить авторскую позицию от голоса персонажа. Герман видит себя «гениальным изобретателем»: «Да что Дойл, Достоевский, Леблан, Уоллес, что все великие романисты, писавшие о ловких преступниках, что все великие преступники, не читавшие ловких романистов! Все они невежды по сравнению со мной» [Набоков, 1990, т. 3, с. 406], — и не может отказать себе в удовольствии поиздеваться над Ф.М. Достоевским. Но в следующей фразе не только демонстрирует сомнительное чувство юмора, а раскрывается как невнимательный и поверхностный читатель: «Никаких, господа, сочувственных вздохов. Стоп, жалость. Я не принимаю вашего соболезнования, — а среди вас наверное найдутся такие, что пожалеют меня — непонятого поэта. “Дым, туман,

струна дрожит в тумане". Это не стишок, это из романа Достоевского "Кровь и Слюни". Пардон. "Шульд унд Зюне"» [Набоков, 1990, т. 3, с. 440–441] (неточная фраза из романа Ф.М. Достоевского, которую Порфирий Петрович позаимствовал у гоголевского персонажа).

Рассказывая о беседе с Феликсом, Герман внезапно ловит себя на невольном подражании Ф.М. Достоевскому и потому язвительно замечает: «Что-то уж слишком литературен наш разговор, смахивает на застеночные беседы в бутафорских кабаках имени Достоевского: еще немного, и появится "сударь", даже в квадрате: "сударь-с", — знакомый взволнованный говорок; "и уже непременно, непременно…", а там и весь мистический гарнир нашего отечественного Пинкертона» [Набоков, 1990, т. 3, с. 386].

Карикатурное сходство героя «Отчаяния» с Родионом Романовичем очевидно. И Раскольникова, и Германа к преступлению подводит некая таинственная случайность. Первого — подслушанный трактирный разговор, второго — вдруг явившееся «чудо» (мнимый двойник). Оба тщательно планируют свое «предприятие», свою «безобразную мечту», но воплощение задуманного становится ужасной пародией на стройный план идеального преступления. Следует все же заметить, что в романе В.В. Набокова убийца становится хладнокровнее и безумнее в своем расчете. Не случайно внешне Герман напоминает Петра Петровича Лужина — одного из двойников главного героя «Преступления и наказания», роль которого в романе — интеллектуальное снижение идеи Раскольникова.

В качестве предупреждения героям посылаются сны, которые помогают раскрыть особенности личности. Сны Раскольникова указывают на такие его качества, которые должны были бы удержать от преступления. Германа несколько лет преследует один и тот же странный сон об ужасно пугающей его «пустой, голой, заново выбеленной комнате». И он задается вопросом: «Были ли у меня в то время какие-либо преступные, в кавычках, задатки? Таила ли моя, с виду серая молодость возможность гениального беззакония? Или может быть я все шел по тому обыкновенному коридору, который мне снился, вскрикивая от ужаса, найдя комнату пустой». Хочется добавить — без цели и без смысла. Но в «незабвенный» день в этой комнате появился двойник — появился смысл и цель никчемной серой жизни Германа: «Тогда оправдалось все: и стремление мое к этой двери, и странные игры, и бесцельная до тех пор склонность

к ненасытной, кропотливой лжи. Герман нашел себя» [Набоков, 1990, т. 3, с. 360–361].

Еще один сон Германа — кошмар о беленькой «лже-собачке, маленькой, с черными глазками жучьей личинки». (Между прочим, этот сон с тройным пробуждением заставляет вспомнить еще одного героя Ф.М. Достоевского, Свидригайлова, с его тройным кошмаром в ночь перед самоубийством [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 390–393], что не может быть случайным совпадением, а подчеркивает отличное знание В.В. Набоковым текстов знаменитого предшественника.) Это подобие собачки, эта «гнусная мимикрия» должна была заставить героя отказаться от задуманного. Герман понимает свой сон как совет судьбы: «Я чувствовал себя по-детски свежим после недолгого сна, душа моя была как бы промыта, <...> щедрый остаток жизни мог быть посвящен кое-чему другому, нежели мерзкой мечте» [Набоков, 1990, т. 3, с. 392]. Странно звучат подобные слова в устах прагматичного Германа, они скорее свойственны вечно рефлексирующим героям Ф.М. Достоевского (в чем также усматривается пародия на Раскольникова). Он сбегает из номера, где ночует вместе с жертвой — Феликсом, решив навсегда забыть «двойника», но только на время отступает от своего плана. Воспринимая знаки, высокомерный разум Германа не позволяет герою прислушаться к ним, полностью полагаясь на свое превосходство, что и приводит героя к полному краху (как творческому, так и человеческому). Самого Германа можно назвать пародийно-сниженной трансформацией Раскольникова, его «гнусной мимикрией».

Трансформации подвергаются и другие персонажи романа Ф.М. Достоевского. Так, по мнению С.А. Ильина, кроткая и верная Сонечка Мармеладова превращается у Набокова в «глупую, но симпатичную» жену Германа Лиду, которая, по мнению главного героя, «любила без оговорки и без оглядок, с какой-то естественной преданностью» [Набоков, 1990, т. 3, с. 348]. Мармеладов трансформируется в «добродушного и бездарного художника Ардалиона», который находится на содержании Лиды, как Мармеладов на попечении Сони. Роль следователя Порфирия Петровича у Набокова отведена случайному соседу по гостинице, в которой скрывается после преступления Герман, безымянному и услужливому доктору. Его назойливое участие и «неумышленные разглагольствования» (как долгие разговоры и душеспасительные беседы Порфирия) приводят Германа к мысли о разоблачении.

Как Раскольников разочаровывается в себе, своей способности «переступить», быть тем, «кто право имеет», так Герман приходит к разочарованию в «дивном своем произведении» и в собственной гениальности: «Да, я усомнился во всем, усомнился в главном, — и понял, что весь небольшой остаток жизни будет посвящен одной лишь бесплодной борьбе с этим сомнением» [Набоков, 1990, т. 3, с. 457].

Состояние отчаяния, охватившее обоих героев, сменяется в них усталостью и желанием, чтобы «все скорее закончилось». Но если для Раскольникова еще существует возможность воскрешения — «человека в человеке» смогли увидеть Соня, Разумихин и даже следователь Порфирий, его искренне любят Дуня и Пульхерия Александровна, и в финале его воскрешает любовь, символизирующая возвращение к людям, то для Германа эта возможность исключена, ибо никто не способен увидеть человека в этом существе, которое в финале уже само ощущает себя зверем: «Хорошо по крайней мере, что **затравили** так скоро» [Набоков, 1990, т. 3, с. 462]. Потому настроение всего романа определено одним чувством, которое вынесено и автором, и самим героем в заглавие — «Отчаяние». (О связи романа с другими произведениями Ф.М. Достоевского говорилось в статьях «Ф.М. Достоевский в романе В.В. Набокова “Отчаяние”» [Зайцева, 2017] и «Двойничество в творчестве Ф.М. Достоевского и В.В. Набокова» [Зайцева, 2022].)

Таким образом, учитывая сходство и различие героев Ф.М. Достоевского и В.В. Набокова, рискнем назвать Германа неким «западным» вариантом Раскольникова, лишенным приверженности «Большим идеям» и «загадочной» русской души.

Метод фантастического реализма, истоки которого следует искать у Ф.М. Достоевского, с нашей точки зрения, иллюстрирует роман «Приглашение на казнь», который полон отсылок к Ф.М. Достоевскому. Тема преступления и наказания в романе В.В. Набокова как бы перевернута. Если у Ф.М. Достоевского герой бросает вызов себе и обществу, совершая страшный, бесчеловечный поступок, за который несет наказание, то у В.В. Набокова порочное общество уничтожает личность, совершая бесчеловечное преступление. А само заглавие, «Приглашение на казнь», не просто перекликается с «Преступлением и наказанием», а, возможно, и указывает на «перевернутость». Не таким, как большинство, считает себя главный герой Ф.М. Достоевского, особенным является герой В.В. Набо-

кова, приговоренный к отсечению головы за эту «особость», за непрозрачность. По мнению Л.Н. Целковой, оба героя находятся в конфликте с окружающим миром, а трагедия Раскольникова отражается «в перевернутом виде в трагедии Цинциннаты Ц.» [Целкова, 2011, с. 148]. Если Раскольников пытается доказать себе и миру собственную избранность, то Цинциннат Ц., напротив, скрывает свою непохожесть, поскольку рожден особенным.

Цинциннат Ц. окружен карикатурными героями, тюремными начальниками, которым В.В. Набоков дает имена, заставляющие вспомнить героя Ф.М. Достоевского Родиона Романовича Раскольникова: Родион (тюремщик), Роман Виссарионович (адвокат), Родриг Иванович (директор тюрьмы). Узника ублажает администрация тюрьмы, обслуга в остроге показательно любезна, что снова напоминает роман Ф.М. Достоевского, в котором обходительный и любезный следователь Порфирий Петрович до поры до времени позволял «наслаждаться» свободой студенту Раскольникову. Дирекция каземата желает, чтобы осужденный побратался со своим палачом, палач и жертва соединились. Ситуация, в которой палач — антагонист и союзник, наблюдается в романе Ф.М. Достоевского, где Порфирий Петрович выступает своеобразным двойником Родиона Раскольникова (честолюбивые и смелые идеи когда-то были знакомы и его сердцу: слишком уж хорошо он понимает и чувствует дерзкого экспериментатора-студента («мне все эти ощущения знакомы, и статейку вашу я прочитал как знакомую. В бессонные ночи и в исступлении она замышлялась, с подыманием и стуканьем сердца, с энтузиазмом подавленным» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 345]), а позднее признается Раскольникову: «Я поконченный человек, больше ничего. Человек, пожалуй, чувствующий и сочувствующий, пожалуй, кой-что и знающий, но уж совершенно поконченный. А вы — другая статья: вам Бог жизнь приготовил (а кто знает, может, и у вас так только дымом пройдет, ничего не будет)» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 352]).

Мотив публичной казни выбран В.В. Набоковым не случайно. Известно, что к казни Ф.М. Достоевского был причастен предок В.В. Набокова генерал И. Набоков, бывший комендантом Петропавловской крепости, куда был заключен проходивший по делу петрашевцев Ф.М. Достоевский. Об этом В.В. Набоков говорил в своей лекции о Ф.М. Достоевском [Набоков, 2015, с. 144–145].

В «Летописи жизни и творчества Ф.М. Достоевского» упоминается, что проект приговора предусматривал «маршрут из крепости на место казни, размеры эшафота, мундиры казнимых, облачение священника, темы барабанного боя, преломление шпаг над осужденными и облачение их в белые рубахи, функции палача, заковка в кандалы» [Летопись, 1999, с. 174]. В «Приглашении на казнь» на это указывают некоторые «официальные формы, которые надо соблюдать»: духовой оркестр и экипаж, который должен отвезти узника на Интересную площадь, «руководитель казни — в красных лосинах» [Набоков, 1990, т. 4, с. 102].

Кляча, везущая Цинцинната на казнь, очень похожа на лошадь из романа «Преступление и наказание», которую видел во сне Родион Раскольников. Это «была <...> гнедая кляча, оскаленная, с блестящими, черными от мух ссадинами на острых выступах бедер <...>. У нее была красная лента в гриве, <...> Родриг, который был за кучера, хлопнул длинным бичом, лошадь дернула, не сразу могла взять и осела задом. Некстати раздалось нестройное ура служащих. Приподнявшись и наклонившись вперед, Родриг стегнул по вскинутой морде» [Набоков, 1990, т. 4, с. 124]. У Ф.М. Достоевского: «Все лезут в Миколкину телегу <...>. Берут с собою одну бабу, толстую и румяную. Она в кумачах <...> клячонка дергает изо всей силы, но <...> только семенит ногами, кряхтит и приседает от ударов» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 47]. «По морде ее, по глазам хлещи, по глазам! — кричит Миколка» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 48], вместо «ура» все подхватывают песню, кляча после очередного удара «оседает всем задом». И даже масть «гнедой клячи» В.В. Набокова идентична «саврасой клячонке» Ф.М. Достоевского (согласно словарям, «саврасая» — «светло-гнедая», и та, и другая обычно с черным хвостом и черной гривой).

В.В. Набоков иронично обыгрывает часто используемый Ф.М. Достоевским эпитет «кроткий» (который был одной из характеристик Сони Мармеладовой и дал название одной из повестей Ф.М. Достоевского). На стенах камеры Цинцинната написаны правила для заключенных, одно из которых гласит: «Кротость узника есть украшение темницы» [Набоков, 1990, т. 4, с. 27], назван «кротким» даже м-сье Пьер. В одной из финальных глав романа главный палач, тот самый м-сье Пьер, вдруг оказывается Петром Петровичем (как тут не вспомнить персонажей Ф.М. Достоевского: Петра Петровича Лужина и следователя Порфирия Петровича).

В «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевский представляет целую систему двойников главного героя, каждый из которых является отражением какой-то из сторон личности Родиона Раскольникова. В «Приглашении на казнь» идея двойничества реализуется с помощью маски. «Адвокат и прокурор, оба крашеные и очень похожие друг на друга (закон требовал, чтобы они были единоутробными братьями <...>)» [Набоков, 1990, т. 4, с. 11], являются масками-двойниками. Роман Виссарионович с Родригом Ивановичем, выступающие в роли шутовской пары, превращаются в помощников палача мсье Пьера «двух плюгавых с виду молодцев» Родю и Рому [Набоков, 1990, т. 4, с. 120], а в финале романа сливаются в одно лицо («его догнал во много раз уменьшившийся Роман, он же Родриг») [Набоков, 1990, т. 4, с. 129]. Двойничество «голядкинского» типа переживает Цинциннат. В покорном плотском узнике живет его мятежный духовный двойник, «внутренний человек», «призрак» Цинцинната, «призрак, сопровождающий каждого из нас — и тебя, и меня, и вот его, — делающий то, что в данное мгновение хотелось бы сделать, а нельзя...» [Набоков, 1990, т. 4, с. 13]. В конце романа, в момент казни, это раздвоение достигает крайней черты, когда «один Цинциннат считал, а другой Цинциннат уже перестал слушать удаляющийся звон ненужного счета <...> — и подумал: Зачем я тут? Отчего так лежу? — и, задав себе этот простой вопрос, он отвечал тем, что привстал и осмотрелся» [Набоков, 1990, т. 4, с. 129]. Духовная сущность Цинцинната превалирует над его плотской сущностью. И Цинциннат уходит в сторону подобных себе существ, а оставшийся за его спиной картонный мир «падших вещей» рассыпается. (О «пересечениях» «Приглашения на казнь» с творчеством Ф.М. Достоевского, в частности с «Двойником», подробно говорилось в статьях «Двойничество в творчестве Ф.М. Достоевского и В.В. Набокова» и «Ф.М. Достоевский в романе В.В. Набокова “Приглашение на казнь”» [Зайцева, 2018].)

По мнению Л.Н. Целковой, роман «Приглашение на казнь» представляет собой «развернутый художественно-философский образ», в котором выражено творческое и жизненное кредо писателя, «его представление о смысле жизни» [Целкова, 2011, с. 160]. (И эти представления у В.В. Набокова и Ф.М. Достоевского не совпадают.)

«Усмешечка из Достоевского» мелькает и в романе В.В. Набокова «Лолита». По мнению С.А. Ильина, пародийное передразнивание, игра «в Ф.М. Достоевского» превращают «Лолиту» в травестийно

перевернутое «Преступление и наказание», в американский вояж Свидригайлова. И если обратиться к женским образам романа, то можно заметить точки соприкосновения у Лолиты с Соней. У одной из них гибнет отец, у другой — мать. Причина смерти — несчастный случай: Мармеладов попадает под коляску, запряженную лошадьми, а Шарлотта — под современную коляску, автомобиль. Эти события становятся ключевыми для героев Ф.М. Достоевского и В.В. Набокова (после них Раскольников с Соней и Гумберт с Лолитой соединены навеки). Внешне худенькая, бледная, почти девочка, восемнадцатилетняя Соня напоминает Лолиту. А статус проститутки вспоминается, когда Лолита выпрашивает деньги у Гумберта, «проститутка Соня высвечивается в познающей свою женскую природу Лолите» [Ильин, 2009, с. 85]. Трансформация же очаровательной нимфетки Лолиты в «откровенно и неимоверно брюхатую» миссис Ричард Ф. Скиллер пародирует бестелесность и призрачность Сони.

В романе пародируется трагический пафос «Преступления и наказания», о чем пишет Л.Н. Целкова: «Набоков нарочито снижает, “уменьшает” грандиозность такого рода преступлений, какие с мучительной болью изображает Достоевский» [Целкова, 2011, с. 208]. И с этим трудно не согласиться.

В.В. Набоков настойчиво возвращается к Ф.М. Достоевскому: в своих лекциях, докладах, в своих романах. Возможно, чувствуя: в других мы способны понять лишь то, что есть в нас самих. Стоит, однако, отметить, что отношение его к Ф.М. Достоевскому не всегда было однозначным. Оно менялось на протяжении жизни: от восхищения писателем в подростковом возрасте («Мне было двенадцать лет, когда сорок пять лет тому назад я впервые прочел “Преступление и наказание” и решил, что это могучая и волнующая книга» [Набоков, 2015, с. 156]) и критического отношения к его творчеству в юношеские годы («Я перечитал ее, когда мне было 19, в кошмарные годы Гражданской войны в России, и понял, что она затянута, нестерпимо сентиментальна и дурно написана» [Набоков, 2015, с. 156]) до полемики с классиком и пародирования его в зрелые годы творчества. Страстное желание «Достоевского развенчать» амбивалентно у В.В. Набокова: несмотря на изначально пренебрежительную позицию при анализе творчества классика он восхищается отдельными гранями художественного мира Ф.М. Достоевского («замечательное чувство смешного»,

тема двойничества и т.д.), показывает глубокое знание текстов и делает оригинальные наблюдения над его творческой манерой. В.В. Набоков как писатель развивался в контексте литературной традиции XIX века, поэтому влияние Ф.М. Достоевского на него неизбежно и, стоит отметить, продуктивно. Это касается как поэтики, так и основ эстетики. В.В. Набоков имплицитно ориентирован на экзистенциалистко-философкую традицию русской литературы (в которой актуализированы «вечные вопросы»: личного бессмертия, своеобразия личности в контексте эпохи и общества, природы жизни и смерти, роли любви и красоты, преображения духа и т.д.), ярчайший представитель которой — Ф.М. Достоевский. Помимо философско-эстетического фундамента, ориентированного на Ф.М. Достоевского, В.В. Набоков связан с ним творческим методом (магическим реализмом), который обращает пристальное внимание на излюбленную набоковскую тему потусторонности и инобытия. Пересечения застрагивают как мировоззрение писателей (внимание к напряжённому повествованию, роль эротики в нарративе, сложный психологизм обоих писателей), так и область поэтики (идентичные системы образов, установка на цитатность, своеобразный юмор, сложная структура повествования, в центре которой — ненадёжный рассказчик, мотив болезни, детективная фабула и т.д.).Однако В.В. Набоков также впитал модернистские идеи Серебряного века и стоял у истоков постмодернизма, что не могло не отразиться в его мировоззрении и творчестве.

Список литературы

1. Бережнов, 2024 — *Бережнов Д.А.* Принципы и формы изображения внутренней жизни в прозе В.В. Набокова: дис. ... канд. филол. наук. М., 2024. 205 с.

2. Бойд, 2010 — *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы: Биография / пер. с англ. СПб.: Симпозиум, 2010. 696 с.

3. Букс, 1997 — *Букс Н.* Двое игроков за одной доской: Вл. Набоков и Я. Кавабата // Pro et contra: в 2т. СПб.: РХГИ, 1997. Т.1. С.523–535.

4. Букс, 2019 — *Букс Н.* Владимир Набоков. Русские романы. М.: АСТ, 2019. 488 с.

5. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

6. Егорова, 2012 — *Егорова Е.В.* Поэтика ранней прозы Ф.М. Достоевского в художественной рецепции В.В. Набокова (на примере повестей «Двойник», «Хозяйка», «Белые ночи»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2012. 18 с.

7. Зайцева, 2017 — *Зайцева Е.В.* Ф.М. Достоевский в романе В.В. Набокова «Отчаяние» // Восточнославянская филология. Литературоведение. 2017. № 4 (28). С. 127–135.

8. Зайцева, 2018 — *Зайцева Е.В.* Ф.М. Достоевский в романе В.В. Набокова «Приглашение на казнь» // Феномен родного языка: коммуникативно-лингвистический, социокультурный, философский и психологический аспекты. Витебск: Витебский гос. ун-т им. П.М. Машерова, 2018. С. 161–165.

9. Зайцева, 2022 — *Зайцева Е.В.* Двойничество в творчестве Ф.М. Достоевского и В.В. Набокова // Восточнославянская филология. Литературоведение. 2022. № 15 (39). С. 151–160.

10. Зверев, 2016 — *Зверев А.М.* Набоков. М.: Молодая гвардия, 2016. 475 с.

11. Ильин, 2009 — *Ильин С.А.* «Усмешечка из Достоевского»: Гумберт и Раскольников // Вестник ЛНУ им. Т. Шевченко. Филологические науки. 2009. № 1. С. 79–86.

12. Карлинский, 2000 — *Карлинский С.* Лекции Набокова по русской литературе // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии / под общ. ред. Н.Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 549–554.

13. Летопись, 1999 — Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского: в 3 т. 1821–1881 / под ред. Н.Ф. Будановой и Г.М. Фридлендера. СПб.: Академический проект, 1999. Т.1. 543 с.

14. Меерсон, 2007 — *Меерсон О.А.* Набоков-апологет: Защита Лужина или защита Достоевского? // Достоевский и XX век: в 2 т. / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 1. С. 358–382.

15. Набоков, 1990 — *Набоков В.В.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Правда, 1990.

16. Набоков, 1997 — *Набоков В.В.*: Pro et contra: в 2 т. СПб.: РХГИ, 1997. Т. 1. 960 с.

17. Набоков, 2015 — *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе / пер. с англ. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 384 с.

18. Новикова, 2007 — *Новикова Е.Г.* В.В. Набоков и Ф.М. Достоевский: дискурс «личного отчаяния» // Достоевский и XX век: в 2 т. / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 1. С. 347–357.

19. Сартр, 1997 — *Сартр Ж.-П.* Владимир Набоков. «Отчаяние» // В.В. Набоков: Pro et contra: в 2 т. СПб.: РХГИ, 1997. Т. 1. С. 262–264.

20. Стрельникова, 2022 — *Стрельникова Л.Ю.* В.В. Набоков о Ф.М. Достоевском: западный взгляд на русскую литературу // Духовно-нравственные основы русской литературы. Сборник научных статей. Кострома, 2022. Вып. VIII. С. 18–21.

21. Фрейденберг, 2006 — *Фрейденберг О.М.* Идея пародии (набросок к работе) // Вече. Журнал русской философии и культуры. 2006. Вып. 17. С. 228–240.

22. Целкова, 2011 — *Целкова Л.Н.* Романы Владимира Набокова и русская литературная традиция. М.: Русское слово — учебник, 2011. 232 с.: ил.

23. Шаховская, 1991 — *Шаховская З.А.* В поисках Набокова: Отражения. М.: Книга, 1991. 319 с.

References

1. Berezhnov, D.A. *Printsipy i formy izobrazheniia vnutrennei zhizni v proze V.V. Nabokova* [*Principles and Forms of Portrayal of Inner Life in V.V. Nabokov's Prose: PhD Summary*]. Moscow, 2024. 205 p. (In Russ.)

2. Boyd, Brian. *Vladimir Nabokov: russkie gody: Biografiia* [*Vladimir Nabokov: The Russian Years: A Biography*]. St. Petersburg, Simpozium Publ., 2010. 696 p. (In Russ.)

3. Buks, N. "Dvoe igrokov za odnoi doskoi: Vl. Nabokov i Ia. Kavabata" ["Two Players at the Same Board: V. Nabokov and Ya. Kawabata"]. *Pro et contra: v 2 tomakh* [*Pro et Contra: in 2 vols*], vol. 1. St. Petersburg, RKhGI Publ., 1997, pp. 523–535. (In Russ.)

4. Buks, N. *Vladimir Nabokov. Russkie romany* [*Vladimir Nabokov. Russian Romances*]. Moscow, AST Publ., 2019. 488 p. (In Russ.)

5. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

6. Egorova, E.V. *Poetika rannei prozy F.M. Dostoevskogo v khudozhestvennoi retseptsii V.V. Nabokova (na primere povestei "Dvoinik", "Khoziaika", "Belye nochi")* [*The Poetics of Fyodor Dostoevsky's Early Prose in the Artistic Reception of Vladimir Nabokov (On the Example of the Novels* The Double, The Hostess, White Nights*): PhD Summary*]. Moscow, 2012. 18 p. (In Russ.)

7. Zaitseva, E.V. "F.M. Dostoevskii v romane V.V. Nabokova 'Otchaianie'" ["Fyodor Dostoevsky in Vladimir Nabokov's Novel *Despair*"]. *Vostochnoslavianskaia filologiia. Literaturovedenie,* no. 4 (28), 2017, pp. 127–135. (In Russ.)

8. Zaitseva, E.V. "F.M. Dostoevskii v romane V.V. Nabokova 'Priglashenie na kazn'" ["Fyodor Dostoevsky in Vladimir Nabokov's Novel *Invitation to Execution*"]. *Fenomen rodnogo iazyka: kommunikativno-lingvisticheskii, sociokul'turnyi, filosofskii i psikhologicheskii aspekty* [*The Phenomenon of Mother Tongue: Communication, Linguistic, Sociocultural, Philosophic and Psychologic Aspects*]. Vitebsk, Vitebskii gos. un-t im. P.M. Masherova Publ., 2018, pp. 161–165. (In Russ.)

9. Zaitseva, E.V. "Dvoinichestvo v tvorchestve F.M. Dostoevskogo i V.V. Nabokova" ["Duality in the Works of Fyodor Dostoevsky and Vladimir Nabokov"]. *Vostochnoslavianskaia filologiia. Literaturovedenie*, no. 15 (39), 2022, pp. 151–160. (In Russ.)

10. Zverev, A.M. *Nabokov* [*Nabokov*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2016. 475 p. (In Russ.)

11. Il'in, S.A. "'Usmeshechka iz Dostoevskogo': Gumbert i Raskol'nikov" ["'A Smile from Dostoevsky': Humbert and Raskolnikov"]. *Vestnik LNU im. T. Shevchenko. Filologicheskie nauki,* no. 1, 2009, pp. 79–86. (In Russ.)

12. Karlinskii, S. "Lektsii Nabokova po russkoi literature" ["Nabokov's Lectures on Russian Literature"]. *Klassik bez retushi. Literaturnyi mir o tvorchestve Vladimira Nabokova: Kriticheskie otzyvy, esse, parodii* [*Classic without Retouching. The Literary World about the Work of Vladimir Nabokov: Critical Reviews, Essays, Parodies*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2000, pp. 549 – 554. (In Russ.)

13. Budanova, N.F., and G.M. Fridlender, eds. *Letopis' zhizni i tvorchestva F.M. Dostoevskogo: v 3-kh tomakh. 1821–1881* [*Chronicle of the Life and Work of F.M. Dostoevsky: in 3 volumes. 1821–1881*], vol. 1. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1999. 543 p. (In Russ.)

14. Meerson, O.A. "Nabokov-apologet: Zashchita Luzhina ili zashchita Dostoevskogo?" ["Nabokov the Apologist: The Defense of Luzhin or the Defense of Dostoevsky?"]. Kasatkina, T.A., editor. *Dostoevskii i XX vek: v 2-kh tomakh* [*Dostoevsky and the 20th Century: in 2 vols*], vol. 1. Moscow, IWL RAS Publ., 2007, pp. 358–382. (In Russ.)

15. Nabokov, V.V. *Sobranie sochinenii: v 4 tomakh* [*Collected Works: in 4 vols*]. Moscow, Pravda Publ., 1990. (In Russ.)

16. Nabokov, V.V. *Nabokov: Pro et contra: v 2 tomakh* [*Nabokov: Pro et Contra: in 2 tomakh*], vol. 1, St. Petersburg, RHKhI Publ., 1997. 960 p. (In Russ.)

17. Nabokov, V.V. *Lektsii po russkoi literature* [*Lectures on Russian Literature*]. St. Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus, Publ, 2015. 384 p. (In Russ.)

18. Novikova, E.G. "V.V. Nabokov i F.M. Dostoevskii: diskurs 'lichnogo otchaianiia'" ["Vladimir Nabokov and Fyodor Dostoevsky: The Discourse of 'Personal Despair'"]. Kasatkina, T.A., editor. *Dostoevskii i XX vek: v 2-kh tomakh* [*Dostoevsky and the 20th Century: in 2 vols*], vol. 1. Moscow, IWL RAS Publ., 2007, pp. 347–357. (In Russ.)

19. Sartre, Jean-Paul. "Vladimir Nabokov. 'Otchaianie'" ["Vladimir Nabokov. *Despair*"]. *V.V. Nabokov: Pro et contra: v 2 tomakh* [*Nabokov: Pro and Contra: in 2 vols*], vol. 1. St. Petersburg, RkhI Publ., 1997, pp. 262–264. (In Russ.)

20. Strel'nikova, L.Iu. "V.V. Nabokov o F.M. Dostoevskom: zapadnyi vzgliad na russkuiu literaturu" ["Vladimir Nabokov on Fyodor Dostoevsky: A Western View of Russian Literature"]. *Dukhovno-nravstvennye osnovy russkoi literatury. Sbornik nauchnykh statei* [*Spiritual and Moral Basis of Russian Literature. Collected Articles*], issue VIII. Kostroma, 2022, pp. 18–21. (In Russ.)

21. Freidenberg, O.M. "Ideia parodii (nabrosok k rabote)" ["The Idea of a Parody (Sketch for the Work)"]. *Veche. Zhurnal russkoj filosofii i kul'tury*, issue 17, 2006, pp. 228–240. (In Russ.)

22. Tselkova, L.N. *Romany Vladimira Nabokova i russkaia literaturnaia traditsiia* [*Vladimir Nabokov's Novels and the Russian Literary Tradition*]. Moscow, OOO "Russkoe slovo – uchebnik" Publ., 2011. 232 p.: il. (In Russ.)

23. Shakhovskaia, Z.A. *V poiskakh Nabokova: Otrazheniia* [*In Search of Nabokov: Reflections*]. Moscow, Kniga Publ., 1991. 319 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 27.09.2024
Одобрена после рецензирования: 15.12.2024
Дата публикации: 25.03.2025

The article was submitted: 27 Sept. 2024
Approved after reviewing: 15 Dec. 2024
Date of publication: 25 Mar. 2025

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 1 (29), 2025.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-266-289
https://elibrary.ru/VPODZW8

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2025. Петр Дружинин
Институт русского языка им. В.В. Виноградова Российской академии наук, Москва, Россия

Защита Достоевского: История диссертации Д.Л. Соркиной 1956 года

© 2025. Petr A. Druzhinin
V.V. Vinogradov Institute of Russian Language of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Defending Dostoevsky: The History of Dvosya Sorkina's 1956 Dissertation

Информация об авторе: Петр Александрович Дружинин, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник, Институт русского языка им. В.В. Виноградова Российской академии наук, ул. Волхонка, д. 18/2, 119019 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0003-3097-3375
E-mail: petr@druzhinin.ru

Аннотация: В статье восстанавливается история диссертации Двоси Львовны Соркиной (1922–2011) «Роман Ф.М. Достоевского "Идиот" и общественно-литературная борьба 1860-х годов», защищенной в Ленинградском университете в 1956 году. Статья основана на архивных и печатных источниках, в том числе на никогда не публиковавшихся письмах Д.Л. Соркиной к ее научному руководителю, выдающемуся исследователю творчества Достоевского Аркадию Семеновичу Долинину. Начало работы над диссертацией было положено в середине 1940-х годов, однако идеология позднего сталинизма никак не приветствовала изучение великого русского писателя. Начавшаяся в 1947 году идеологическая кампания, направленная против наследия Достоевского, сильно затруднила работу над диссертацией; идеологическое давление на филологическую науку, усиливавшееся с каждым годом, привело к тому, что даже официальные оппоненты — Г.А. Бялый и А.Г. Дементьев — старались дистанцироваться от опасной темы, затрудняли представление диссертации к защите. В 1950 году происходит событие, которое стало роковым для науки о Достоевском: было впервые опубликовано письмо В.И. Ленина к Инессе Арманд с резкой критикой великого русского писателя. Поскольку точка зрения Ленина была аналогом партийного документа, то после 1950 года коммунистическая печать постоянно использует цитаты из этого письма для дискредитации наследия Достоевско-

го. В результате: имя Достоевского было исключено из вузовских программ, перестали издаваться произведения писателя, наука о Достоевском оказалась по сути полностью под полным запретом. Только после смерти Сталина происходит реабилитация Достоевского, позволившая Д.Л. Соркиной в 1956 году, уже в эпоху оттепели, вернуться к своей работе, успешно защитить диссертацию и впоследствии стать известным исследователем творчества Достоевского.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, Д.Л. Соркина, А.С. Долинин, диссертации, ВАК, сталинизм, космополитизм, оттепель.

Для цитирования: *Дружинин П.А.* Защита Достоевского: История диссертации Д.Л. Соркиной 1956 года // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29). С. 266–289. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-266-289

Information about the author: Petr A. Druzhinin, PhD in History, Senior Research Fellow, Vinogradov Institute of Russian Language of the Russian Academy of Sciences, Volkonka St., 18/2, 119019 Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0003-3097-3375

E-mail: petr@druzhinin.ru

Abstract: The article reconstructs the history of Dvosia Lvovna Sorkina's (1922–2011) dissertation, *Fyodor Dostoevsky's Novel* The Idiot *and the Socio-Literary Struggle of the 1860s.* The dissertation was defended at Leningrad University in 1956. The article is based on archival and published sources, including previously unpublished letters from Dvosya Sorkina to her academic advisor, prof. Arkady Dolinin, a prominent researcher of Dostoevsky. Sorkina started her research in the mid-1940s, but the ideology of late Stalinism was markedly unfriendly to the study of the great Russian writer. The ideological campaign launched in 1947 against Dostoevsky's legacy significantly hampered progress of the dissertation. Increasing ideological pressure on philological scholarship over the years resulted in even official opponents (Grigory Byaly and Alexander Dementyev) seeking to distance themselves from the dangerous topic, thereby complicating the submission of the dissertation for defense. In 1950, a fateful event for Dostoevsky studies occurred: the publication of Lenin's letter to Inessa Armand, sharply criticizing the great Russian writer. Since Lenin's views were treated as tantamount to a party directive, after 1950, the communist press frequently cited this letter to discredit Dostoevsky's legacy. As a result, Dostoevsky's name was removed from university curricula, his works ceased to be published, and Dostoevsky studies were effectively banned outright. It was only after Stalin's death that Dostoevsky was rehabilitated, allowing Dvosya Sorkina, during the thaw of the Khrushchev era, to resume her work. In 1956, she successfully defended her dissertation and later became a renowned scholar in Dostoevsky's tudies.

Keywords: Dostoevsky, Sorkina, Dolinin, dissertation, Higher Attestation Commission of Russia, Stalinism, cosmopolitanism, thaw.

For citation: Druzhinin, P.A. "Defending Dostoevsky: The History of Dvosya Sorkina's 1956 Dissertation." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 1 (29), 2025, pp. 266–289. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-266-289

1956 год для науки о Достоевском стал переломным — с нее были сняты оковы сталинизма: возобновилось издание его книг, на подмостках появились спектакли по его произведениям, появились фильмы о классике. Одним словом, произошла хотя бы и не полная, но все-таки реабилитация великого русского писателя [Подосокорский, 2024]. Казалось, что вернулось время и для научных исследований, по крайней мере, именно в 1956 году в Ленинграде была успешно защищена первая диссертация о творчестве Ф.М. Достоевского. Это значит, что диссертация была не только написана, но и тема ее была предварительно утверждена, а затем на защите диссертация получила нужное число голосов для положительного решения ученого совета филологического факультета ЛГУ и, наконец, рецензенты ВАКа дали положительный отзыв и ВАК выдал диплом кандидата наук.

Речь идет о диссертации Д.Л. Соркиной «Роман Ф.М. Достоевского “Идиот” и общественно-литературная борьба 1860-х годов» [Соркина, 1956], написанной под руководством А.С. Долинина, автореферат которой вышел в юбилейные дни, когда 9 февраля страна отмечала 75-летие со дня смерти писателя (подписан к печати 28 января 1956 года). Однако история этой диссертации, хотя бы и со счастливым концом, своим трагизмом отражает все тяготы науки о Достоевском в эпоху сталинизма.

Двося (Дина) Львовна Соркина (1922–2011)[1] родилась в Могилеве, в 1939 году окончила там с отличием среднюю школу, без экзаменов поступила в Ленинградский университет и 19 октября 1939 года была зачислена на I-й курс русского цикла филологического факультета[2]. Она оказалась на одном курсе со многими известными в будущем историками русской культуры, такими ка к Ю.М. Лотман (он был старостой их группы), П.С. Рейфман, А.М. Гаркави, М.Д. Ромм, Ю.Х. Копелевич.

С началом войны она принимала участие в обороне города: в июне 1941 года окончила курсы медсестер, получила квалификацию инструктора противохимической обороны, в июле-августе участвовала в строительстве Красногвардейского рубежа обороны в районе Пудости[3] (в 1944 году она будет награждена медалью «За оборону Ленинграда»[4]).

[1] Биогр. сведения о Д.Л. Соркиной см. также: [Киселёва, 2019], [Модзалевская, 2023].

[2] Архив СПбГУ. Приказы ректора, № 1236/373 от 19 октября 1939 г.

[3] ЦГА СПб. Ф. Р-7384. Оп. 38. Д. 23. Л. 68 об.

[4] ЦГА СПб. Ф. Р-7384. Оп. 38. Д. 944. Л. 4об.

Илл. 1. Русская группа филологического факультета ЛГУ, 1940 год. Д.Л. Соркина — крайняя слева, в центре — Ю. М. Лотман
Fig. 1. Russian group of the Philological Faculty of the Leningrad State University, 1940. D.L. Sorkina is on the far left, with Y.M. Lotman in the center.

Пережила блокадную зиму: вместе с другими студентками входила в отряд обороны — наблюдательницей на вышке в звене связи, попеременно сменяя общежития, которые страдали от бомбежек; под конец они уже жили в помещении филологического факультета, а 23 марта 1942 года ее с другими студентками вывезли на машине по льду Ладожского озера — они эвакуировались вместе с университетом в Саратов, затем Д.Л. Соркина вернулась в Ленинград и в 1944 году с отличием окончила университет. В том же году она была зачислена в аспирантуру при кафедре русской литературы, курс которой окончила в 1947 году и была распределена в Могилевский пединститут на кафедру литературы. Одновременно она под научным руководством А.С. Долинина завершала диссертацию «Роман Ф.М. Достоевского “Идиот” и общественно-литературная борьба 1860-х годов». Тогда же П.Н. Берков дал следующую оценку работе:

Диссертация Д.Л. Соркиной близится к концу. Из пяти глав написаны уже полностью три главы. По остальным двум материал уже весь собран, продуман, ясны основные положения. Чтобы написать их, понадобится не больше двух месяцев.

22-го мая на заседании кафедры была прочитана Д.Л. Соркиной третья центральная глава[5], которая удостоилась со стороны всех, принимавших участие в обсуждении, очень высокой оценки. Постановка основной темы на большом фактическом материале, отличное знание эпохи, уменье глубоко и тонко разбираться в сложнейших социально-политических и философских проблемах, связанных с ее темой, стройная, логически-последовательно развивающаяся мысль и явная одаренность, сказывающаяся не только в оригинальности хода доказательств выдвигаемых ею положений и выводов, к которым она приходит, следуя правильной методологии, но и в прекрасном в своей простоте, ясности и точности языке, — таковы качества, которые были признаны за работой т. Соркиной на основании этой третьей центральной главы[6].

Летом 1947 года А.С. Долинин дал как научный руководитель характеристику аспирантке, отмечая:

Советское литературоведение приобретает в лице Д.Л. Соркиной прекрасного научного работника, обладающего весьма солидной эрудицией и доподлинным исследовательским дарованием, сказывающемся в уменьи самостоятельно и оригинально ставить и решать сложнейшие проблемы историко-литературного характера, глубоко и тонко анализировать факты и делать на их основании строго продуманные и ценные обобщения[7].

Собственно, с этого момента и начнется проверка этой превосходной характеристики, и Двося Львовна будет решать сложнейшую проблему историко-литературного характера, пытаясь защитить свою диссертацию.

[5] В этой главе в первоначальном ее виде Д.Л. Соркина устанавливала связь романа «Идиот» с «Дон-Кихотом» и, особенно, с книгой Э. Ренана «Жизнь Иисуса» (ОР РНБ. Ф. 1304. Оп. 2. Д. 743. Л. 18 – 51).

[6] Музей истории школы К. Мая, С.-Петербург, фонд Д.Л. Соркиной.

[7] Музей истории школы К. Мая, С.-Петербург, фонд Д.Л. Соркиной.

В декабре 1947 года началась кампания против идеализации Ф.М. Достоевского [Дружинин, 2012, т. 1, с. 370–382], отразившаяся и на работе кафедры русской литературы филологического факультета, и на биографии А.С. Долинина, и на перспективах этой диссертации. Иными словами, защита диссертации о Достоевском оказалась очень трудна, а для Д.Л. Соркиной — попросту невозможна.

Диссертаций по Достоевскому было мало и раньше[8], но все-таки они были; впрочем в послевоенные годы то были единичные случаи, и все эти диссертации были защищены в Москве. Речь, безусловно, о кандидатских диссертациях — докторских не было ни единой (В.С. Нечаева, вынужденно ушедшая в изучение В.Г. Белинского, 18 июня 1948 года защитила докторскую диссертацию на тему «Молодой Белинский (1811–1830)»)[9]. Названия кандидатских диссертаций были ранее учтены в перечне Г. Хана [Khan, 1998, p. 325–326][10].

До событий 1947 года Н.П. Журавлев защитил диссертацию «Проблема характера в раннем творчестве Ф.М. Достоевского: “Бедные люди” и “Двойник”» (Московский областной пединститут, 1 июля 1946, оппоненты проф. Л.И. Тимофеев и доц. Н.М. Чирков)[11], после грозы 1947 года чудом удалось довести до защиты начатые диссертации. Речь, прежде всего, о работе Л.М. Розенблюм на тему «Художественное творчество Достоевского шестидесятых годов: после каторги до “Преступления и наказания”» (Филологический факультет МГУ, 22 июня 1948 года[12]), впрочем сама диссертантка после событий 1949 года не смогла найти работу в столице и вынуждена была перебраться преподавать в Воронеж, откуда смогла вернуться лишь в конце 1955 года благодаря С.А. Макашину [«В служении одному делу», 2022, с. 151–152, 452 – 454].

И наконец, последней была защищена диссертация У.А. Гуральника «Борьба “Современника” с журналами Достоевского: Из литературной полемики 60-х гг.» (ИМЛИ, 20 декабря

[8] Излишне категорично утверждение, что это была «первая в послевоенном Советском Союзе диссертация, посвященная творчеству Ф.М. Достоевского» [Казаков, Новикова, 2004, с. 6].

[9] Вечерняя Москва. М., 1948. № 135, 9 июня. С. 4.

[10] В перечне указаны названия диссертаций, даты защит не указаны, диссертация Д.Л. Соркиной датирована 1953 годом.

[11] Вечерняя Москва. М., 1946. № 148, 26 июня. С. 4.

[12] Вечерняя Москва. М., 1948. № 139, 14 июня. С. 4.

1949 года[13]), которая стоит отдельного упоминания, поскольку представляет собой некоторую квинтэссенцию того, во что превратилась наука о Достоевском в конце 1940-х годов. То есть, подчеркнем, не партийная заушательская критика, а именно наука.

В своей диссертации автор приходит к закономерному для эпохи выводу: «Несомненно, что в самом подборе материалов для своего журнала Достоевский руководствовался своим гипертрофированным интересом к анормальному, нездоровому, уродливому и извращенному в человеке», выступает против «некоторых литературоведов», которые «пытались, опираясь, в частности, и на ложно истолкованные факты полемики между “Современником” и журналами почвенников, “обелить” Достоевского, а консерватора и идеалиста Григорьева объявить образцом для советских критиков. Порочность подобного рода попыток вскрыли “Большевик” и “Культура и жизнь”» [Гуральник, 1949, с. 20, 4]. Поскольку диссертация защищалась осенью 1949 года, то Достоевский возводился не только во вдохновителя героев постановления 1946 года о литературных журналах, но и в идеолога безродного космополитизма:

> Разоблаченные партийной печатью враги советского искусства — буржуазные эстеты, воинствующие формалисты, безродные космополиты-антипатриоты, атакуя литературу и искусство страны социализма с реакционных позиций духовно разлагающихся классов, обыкновенно прибегали к маневрам, пользовались «аргументами», напоминающими, а порой и повторяющими тактику и «аргументацию» врагов революционно-демократического направления в искусстве — деятелей «Времени» и «Эпохи». Изучение опыта борьбы «Современника» с журналами Достоевского, творческое его осмысление в свете борьбы марксистско-ленинской эстетической мысли, в свете достигнутых на основе этой борьбы выдающихся успехов, весьма плодотворно: оно служит делу окончательного разоблачения направленных против советской литературы и критики «теорий».
>
> Черпая идеи из одного источника — из идеалистической философии и стремясь, в сущности, к одной цели — к отвлечению литературы от реальной действительности, от насущных интересов народа, — многие «ультрасовременные» теоретики искусства —

[13] Защита диссертаций на соискание ученой степени // Вечерняя Москва. М., 1949. № 292, 12 декабря. С. 4.

> символисты, декаденты, буржуазные эстеты из журнала «Аполлон», «Серапионовы братья», — враги идейно направленной реалистической литературы во многом повторяли Достоевского, Григорьева, Страхова. Не случайно реакционная критика конца XIX — начала XX века, перешедшая в наступление против основ русского реализма, с восторгом писала о деятелях «Времени» и «Эпохи» [Гуральник, 1949, с. 20].

Но подобные характеристики творчества писателя были невозможны ни для А.С. Долинина, ни для Д.Л. Соркиной, однако могло показаться, что писатель еще не под окончательным запретом, и допустимо писать о нем не столь ходульно.

Диссертантка же, окончив курс аспирантуры, не имея жилья в Ленинграде, была вынуждена воспользоваться распределением и начала преподавательскую деятельность в Могилеве, где попала в крайне тягостную атмосферу местной кафедры. Руководил ею Я.А. Назаренко (знакомый ленинградцам по довоенным временам), который создал на кафедре невыносимые условия и отдельно «привечал» Д.Л. Соркину, а ректор вуза «явно недолюбливал людей нерусской национальности»[14]. Нередко на ее лекции приходили с проверкой представители Обкома ВКП(б), сведения о ней запрашивали в отделе аспирантуры ЛГУ, ставились препоны к чтению научных докладов... Как она писала А.С. Долинину,

> И, главное, ну были бы плохими людьми, но хоть немножко учеными, а то ведь и этого нет. <...> О сессии нашей я расскажу Вам подробно. Такого убожества мысли мне не приходилось встречать даже у студентов, те хоть переписывают, иногда все-таки ссылаясь на источники, и не считают себя оракулами.
>
> Я думаю, что к тому, что я сказала, не нужно прибавлять, что я не свыклась, я не примирилась, и, я не знаю, радоваться мне или огорчаться от убеждения, что не примирюсь. Вживаться же, быть чем-то в роде Глумова, я не умею.
>
> Что же касается возможности выбраться отсюда, то мысль об этом не покидает меня ни на минуту[15].

[14] Письмо Д.Л. Соркиной В.П. Каганеру, 9 июля 2008. (Музей гимназии К. Мая, С.-Петербург).

[15] ОР РНБ. Ф. 1304. Оп. 1. Д. 288. Л. 7 об – 8 об.

Несмотря на кампанию против Достоевского, Д.Л. Соркина продолжала работать над окончанием диссертации, текст которой завершен к концу 1947 года, а в начале 1948 ее критически рассмотрел А.С. Долинин, который в том числе советовал более подробно рассмотреть «Преступление и наказание», что не входило (и не вошло) в планы Д.Л. Соркиной. В ответ она писала 28 февраля 1948 года:

> Письмо Ваше не могу сказать, чтобы очень меня огорчило. Скорее даже наоборот. Мне приятно, что, насколько я понимаю, Вы не очень разочаровались в работе после того, как прочли ее целиком. Что же касается трех «смертных грехов», то, объективно, они не такая уж дурная вещь, хотя объективно ведь нельзя судить! Переделывать же надо и, я думаю, одним введением, даже очень острым, положение не спасти. Надо первую главу переделать, а в остальные главы сделать вставки.
>
> Коренным же образом менять концепцию, я считаю, не нужно. Ведь я не сделала Достоевского ни социалистом, ни материалистом, ни другом Белинского, так что всего здания разрушать нет необходимости. Нельзя только бесстрастно говорить о том, что Достоевский призывал верить в Бога[16].

11 апреля 1948 года А.С. Долинин писал ученице:

> Давайте говорить о Вашей защите. Сама тема, по словам Александра Григорьевича[17], не помешает, важно освещение. Мне кажется, «реакционность» Достоевского, и в романе «Идиот», должна быть подчеркнута не в виде небольшого введения, а в самой работе, где можно и где даже «нельзя». Но это фокус вовсе не такой трудный. Совместными усилиями (Вашими и моими) мы это сделаем. Если в самом деле Вы получите трехмесячный отпуск, то в сентябре можно будет поставить Вашу защиту[18].

Тучи продолжали сгущаться, но даже летом 1948 года Д.Л. Соркина еще надеялась на благоприятный исход, хотя

[16] ОР РНБ. Ф. 1304. Оп. 1. Д. 288. Л. 1 – 1об.

[17] Дементьева (в рукописи описка «Григория Александровича»)

[18] ОР РНБ. Ф. 1304. Оп. 2. Д. 461. Л. 1 – 1об. Черновой автограф.

А.С. Долинин ничуть не поддерживал ученицу — происходившие события, связанные с критикой его книги «В творческой лаборатории Достоевского: История создания романа “Подросток”», а также с задерживаемым заключительным четвертым томом «Писем» Достоевского, стали для ученого тяжелейшим моральным ударом. Пессимистические настроения распространялись как на оценку собственного пути, так и на перспективы науки о Достоевском. 20 июня 1948 года Д.Л. Соркина пыталась успокоить учителя, отвечая на его самобичевание:

> Я никак не думаю согласиться с тем, что Ваш опыт был неудачным. Дело, по-моему, в том, что диалектика Вас опередила: все изменяется слишком быстро. А потом еще, Вы попали в луч прожектора, о «достоинствах» такого рода освещения распространяться не буду.
>
> Я только думаю, что самым благоприятным моментом для моей защиты было бы увлечение <«прожектора»> чем-нибудь другим: когда все глядят на свет, легко в темноте проскочить. Пока стараюсь верить, что все-таки проскочу[19].

А.С. Долинин привлек к диссертации двух официальных оппонентов — Г.А. Бялого и А.Г. Дементьева. Последний — один из главных в ту пору официозных литературоведов, активный участник погрома ленинградских филологов в 1949 году [Дружинин, 2012, т. 2, с. 57–61 и др.].

26 февраля 1949 года, накануне разгрома космополитов в Ленинградском университете, Д.Л. Соркина сообщала А.С. Долинину о текущем состоянии своей диссертации:

> Начала волноваться: ведь Александр Григорьевич <Дементьев> обещал мне к концу февраля работу посмотреть. Я думаю, что, если бы я была в Ленинграде, все было бы значительно скорей. Главное, что я и поговорить с ним перед отъездом не успела и не знаю, на что рассчитывать.
>
> Я не знаю, Аркадий Семенович, говорили ли Вы с Дементьевым. Он, как я Вам говорила, собирался с Вами разговаривать о моей работе. <...>

[19] ОР РНБ. Ф. 1304. Оп. 1. Д. 288. Л. 8об – 9.

Если бы я узнала, что та часть принята принципиально, я бы здесь постаралась дней десять посидеть и закончить работу. Но еще совсем не знаю, что будет и как будет... Газеты последние никак не способствуют уверенности[20].

Не дождавшись этого письма ученицы, 6 февраля 1949 года А.С. Долинин в свойственной, и столь редкой для той страшной эпохи манере — откровенно и даже саркастически — описал происходящее в Ленинграде:

Дорогая Двося Львовна,

Зная, что Вы так томитесь в Вашем некрополе (по-русски это называется: Могилев), я решил, в знак моего глубокого сочувствия, отвечать немедленно, не дожидаясь, согласно договору, Вашего второго письма.

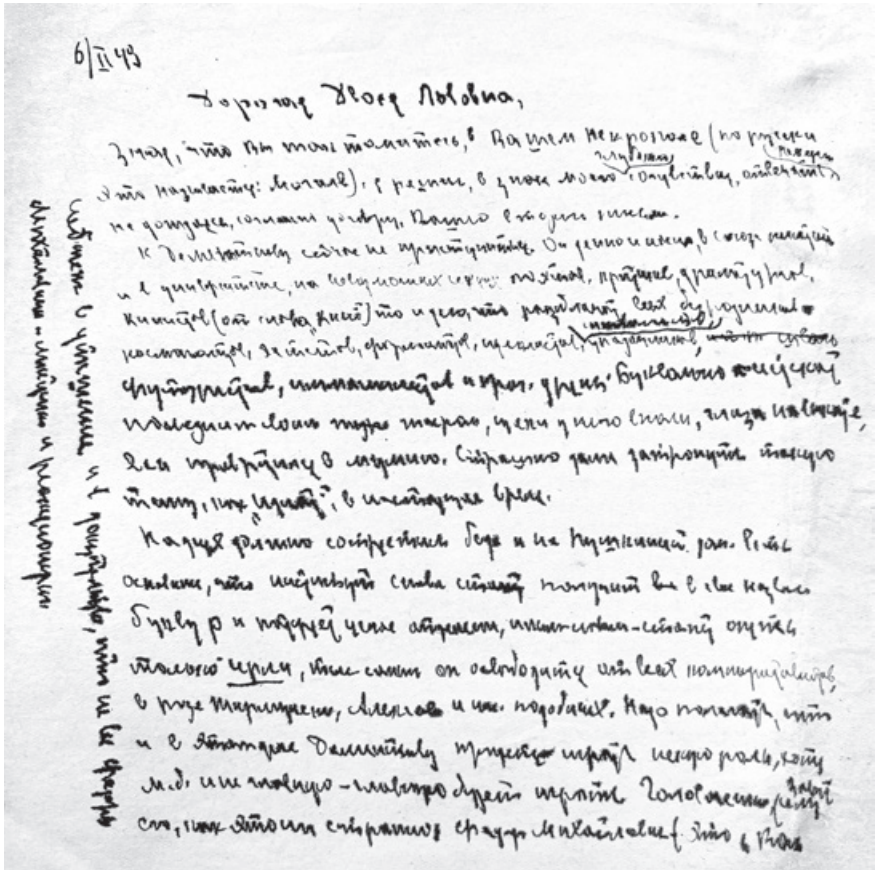
К Дементьеву сейчас не приступиться. Он денно и нощно, в Союзе писателей и в университете, на всевозможных секциях поэтов, прозаиков, драматургов, кинистов (от слова «кино») то и дело, что разоблачает всех безродных космополитов, эстетов, формалистов, идеалистов, символистов, упадочников, футуристов, имажинистов и [прочую шваль] прочих других. Буквально истекает последним своим жиром, щеки у него впали, глаза на выкате, весь превратился в мумию. Страшно даже затронуть такую тему, как «Идиот», в настоящее время.

На днях должна сотрястись беда и на Пушкинский дом. Есть основание, что институт снова получит в свое название букву «р» и потеряет целое отделение, иными словами — станет отныне только ИРЛИ, так сможет он освободиться от всех компаративистов вроде Жирмунского, Алексеева и им подобных. Надо полагать, что и в этом деле Дементьеву придется играть некую роль, хотя может быть и не главную — главную будет играть Головенченко[21] (зовут его, как это ни странно, Федор Михайлович) это я Вам сообщаю в утешение и в доказательство, что не все Федоры Михайловичи — мистики и реакционеры[22].

[20] ОР РНБ. Ф. 1304. Оп. 1. Д. 288. Л. 11об – 12.

[21] Хотя Ф.М. Головенченко и приезжал в Ленинград в начале года, но Ленинградский горком ВКП(б) доверил главную роль в погроме Пушкинского Дома А.С. Бушмину, который в будущем станет директором ИРЛИ.

[22] ОР РНБ. Ф. 1304. Оп. 2. Д. 461. Л. 2. Черновой автограф.



Илл. 2. Черновик письма А.С. Долинина к Д.Л. Соркиной, 6 февраля 1949 года
Fig. 2. Draft letter from A.S. Dolinin to D.L. Sorkina, 6 February 1949

Это письмо А.С. Долинина написано еще до главного события — открытого заседания ученого совета филологического факультета Ленинградского университета 4–5 апреля 1949 года; но уже серьезно болел сердцем Б.М. Эйхенбаум, крайне почитаемый Д.Л. Соркиной за работы о Толстом. 4 апреля она писала А.С. Долинину из Могилева:

> Дорогой Аркадий Семенович!
>
> Давно уже получила Ваше письмо, давно собираюсь написать, даже написала, но потом забраковала свое письмо и не отправила.

Очень сильное впечатление произвело на меня Ваше письмо. Очень ясно я себе представила и общую картину, нарисованную Вами, и Ваше настроение.

Многое хотелось мне сказать Вам, обо многом спросить, но написать было очень трудно. Одно скажу, что из всего Вашего письма на меня всего меньше подействовало сообщение о моей диссертации. Это как-то отошло на второй план по сравнению с остальным. А ведь я так и не знаю, как Борис Михайлович. О болезни его и о причине мне сообщили еще до Вас. Я хочу верить, что он поправился и что еще придется его послушать. На днях мне в моих «архивах» попалась лекция Бориса Михайловича «Толстой и его противоречия». С каким удовольствием я перечла ее, наслаждаясь, буквально, каждой деталью. Здесь у нас тоже поминают его имя и меня это всегда страшно волнует, иногда я не выдерживаю и вступаю в объяснения, хотя, конечно, понимаю, что это совершенно лишнее.

До нас тоже дошли события. Были собрания разных масштабов. У нас тоже искали космополитов. Но мы-то в этом грехе невинны: слишком мы недостаточно знаем западную литературу, чтобы устанавливать пагубные связи.

Особенно старательно искали грехов у меня: нашим не дает покоя то, что я прошла ленинградскую школу Жирмунских, Эйхенбаумов, Долининых и пр. Остальные-то у нас кончили Могилевский институт и они, конечно, вне подозрений.

Космополитизма у меня не нашли, но все-таки меня поминали. У меня был как-то полушутливый разговор с зав. кафедрой о книге <М.Я.> Полякова. Коснулись такого «принципиального» вопроса, как степень знания Белинским немецкого языка. Поляков утверждал, что Белинский знал его в совершенстве, а я сказала, что, судя по письмам и воспоминаниям — средне, и что в книге Полякова могут быть и неточности. И вот на основании этого факта был сделан следующий глубокомысленный вывод: игнорирование современной литературы, одобренной партийной печатью, формальное отношение к делу вообще и к Белинскому в частности. Вот![23]

Дальше до Могилева дошли и слухи о погроме филологического факультета, о чем Д.Л. Соркина упоминала — «Мне писали о страшном заседании Ученого совета»[24]. Но даже в этих условиях надежда

[23] ОР РНБ. Ф. 1304. Оп. 1. Д. 288. Л. 14 – 15.

[24] ОР РНБ. Ф. 1304. Оп. 1. Д. 288. Л. 19.

на защиту не покидала ее. 11 мая она пишет А.С. Долинину: «Мне сообщили, что у Вас был разговор с Дементьевым и что он, будто бы, сказал, что осенью можно защищать. Сообщили мне об этом без всяких подробностей, а мне хотелось бы знать подробней»[25].

Летом ученица навестила А.С. Долинина в Ленинграде, и опять пыталась что-то предпринять. Вернувшись в Могилев, она 29 сентября изложила А.С. Долинину свои соображения:

> Здесь я успела оформить, то есть исправить IV главу и отправила ее в Ленинград, чтобы там ее перепечатали. Теперь у <Л.И.> Маховой[26] будет два полных экземпляра моей работы. Нужно написать предисловие и учесть указания Д<ементьева> по первой главе. Но я думаю, что Вы и Г.А. <Бялый> сможете прочесть и без этих поправок. В остальном же работа имеет «христианский» вид. Я ведь ее всю перепечатала на хорошей бумаге и у хорошей машинистки. Правда, я еще не корректировала тщательно, но знаю, что искажений нет.
>
> Мне бы очень хотелось, чтобы и Вы и Григорий Абрамович прочли до моего приезда, чтобы я могла до переплета учесть Ваши замечания.
>
> Теперь же нужно было сдать документы, чтобы занять очередь. Я не знаю, правда, есть ли она и какой длины. Пока еще не могу поверить в возможность защиты, все еще сомневаюсь.
>
> Предисловие я пыталась писать, идет трудно, за автореферат еще не принималась. А Маховой я напишу, чтобы она отвезла один экземпляр Григорию Абрамовичу. Что же касается Дементьева, так я и не знаю, стоит ли ему давать IV главы, или, может быть, он и так напишет отзыв. Ему только, наверное, нужно изредка напоминать?
>
> Уж и у Вас, Аркадий Семенович, я думаю, моя злосчастная диссертация, как говорится, в печенке сидит. Мне она до смерти надоела, но книги героя своей работы перечитываю с удовольствием и еще бы могла работать. «Кричащие противоречия»[27].

---

[25] ОР РНБ. Ф. 1304. Оп. 1. Д. 288. Л. 18.

[26] Выпускница филологического факультета ЛГУ, начинала писать под руководством А.С. Долинина диссертацию, но не закончила (возможно, в силу кампании 1947 года), около 1948 года обсуждалась возможность восстановления ее в аспирантуре с заменой темы на «“Отечественные записки” времени сотрудничества в них Белинского» (ОР РНБ. Ф. 1304. Оп. 2. Д. 572. Л. 1–3).

[27] ОР РНБ. Ф. 1304. Оп. 1. Д. 288. Л. 16 об – 17 об. В конце в кавычках — общеизвестная цитата В.И. Ленина из работы «Лев Толстой как зеркало русской революции» (1908).

Постепенно становилось понятно, что уже сами оппоненты остерегаются давать отзыв на диссертацию, и оба — один из природной осторожности, второй из политической дальновидности, — заняли глухую оборону от диссертантки. Существенной причиной, которая заставила их дистанцироваться от идеологически сомнительной диссертации, стало особенное внимание к ВАКу после опубликованной 15 октября 1949 года в «Литературной газете» статьи А.М. Лейтеса «Антинаучные измышления под видом диссертаций» [Лейтес, 1949, с. 3] о «порочных» диссертациях по литературоведению, после которой последовали пересмотры решений ВАКа и кассация ряда защит [Азадовский, Дружинин, 2014].

Находясь вдали от столичных баталий, Д.Л. Соркина не осознавала тщетности своих усилий, и 20 ноября 1949 года описала свое положение А.С. Долинину:

> Мне, Аркадий Семенович, очень трудно говорить о своей диссертации, так как я начинаю чувствовать себя (точнее давно начала) не «соискателем», а «вымогателем». Я прекрасно понимаю, что честней, красивей и благородней было бы отложить работу и не пытаться готовить ее к защите.
>
> Я бы так и сделала, не будь целого ряда «но», касающихся уже не одной меня и вынуждающих, пока есть какие-то смутные надежды, пытаться, выдумывать, унижаться. Для меня, например, каждый звонок к А.Г. <Дементьеву> был настоящей пыткой.
>
> Я надеялась, что со вторым оппонентом все будет проще, и оказалось, что я ошиблась. Это вызывает затруднения не только реальные, но и моральные[28].

Но далее произошло то, что серьезнейшим образом отразилось на науке о Достоевском — в 1950 году Госполитиздат завершал четвертое издание Собрания сочинений В.И. Ленина. В заключительном, 35-м томе, вышедшем в последних числах года (подписан в печать 9 декабря) впервые публиковалось письмо к Инессе Арманд от 5 июня 1914 года, в котором создатель советского государства делится своим впечатлением от прочтения романа В.К. Винниченко «Заветы отцов», и всячески порочит великого русского писателя,

[28] ОР РНБ. Ф. 1304. Оп. 1. Д. 288. Л. 25 – 25об.

а рассматриваемый роман называет «архискверным подражанием архискверному Достоевскому» [Ленин, 1950, с. 107]. Эта оценка Ленина стала Достоевскому приговором. Рецензируя этот том сочинений Ленина, видный партийный литературовед, редактор «Литературной газеты» (и будущий член редколлегии собрания сочинений Ф.М. Достоевского) Б.С. Рюриков отмечал, что это письмо Ленина позволяет «понять, как глубоко и широко ленинское понимание реализма в литературе. Развенчивая литературу уродств и ужасов, психологических вывертов, гневно осуждая это копание в грязи и в гное, Ленин осуждает реакционное направление в литературе — направление, имевшее в своих исходных позициях творчество Достоевского...» [Рюриков, 1951, с. 2–3].

Эти события поставили на диссертации Д.Л. Соркиной жирный крест. Поскольку необходимость защиты и бегства из Могилева ее преследовала, то А.С. Долинин, посоветовавшись с оппонентами, предложил ей писать новую диссертацию — уже о Н.Г. Чернышевском, то есть о «Что делать?», поскольку князь Мышкин уже сопоставлялся Д.Л. Соркиной с Рахметовым, то есть изначально было что-то на эту тему написано. 8 мая 1950 года она пишет А.С. Долинину о своих успехах:

> К новой работе я еще совершенно никак не приступала. Стараюсь даже не думать об этом предмете, а если думаю, то прихожу к заключению, что едва ли мне удастся написать и придумать что-нибудь о «Что делать?» <...> Очень трудно начинать всё сначала, да еще в таком, как у меня, пришибленном состоянии. Морально этот год для меня из трёх самый тяжелый: раньше хоть была надежда на защиту, с которой я связывала возможность выбраться отсюда[29].

Несмотря на настойчивость А.С. Долинина, никакого текста начато не было, Д.Л. Соркина продолжала грезить Достоевским. 21 января 1951 она пишет учителю:

> В «Литературной газете» я прочла, что о Чернышевском написано чуть ли не 19 диссертаций. Это сообщение произвело на меня удручающее впечатление. А Достоевскому в вузовских программах 1950 г. отведено довольно большое место. <...> Впрочем, я знаю, что

[29] ОР РНБ. Ф. 1304. Оп. 1. Д. 288. Л. 31 – 31 об.

> Вы мне посоветуете забыть о Достоевском и делать о Чернышевском. Но как ни странно, я не очень знаю, как ухватиться за эту тему[30].

Но и эта ошибка была властью исправлена — после событий 1950 года Ф.М. Достоевский начал уходить даже из вузовских программ, и постепенно стало ясно, что перспектив для диссертации о Достоевском нет никаких. Нужно в данной связи отдать должное Д.Л. Соркиной, которая, не желая отрекаться от написанной работы, решила сама пробить головой эту стену. То есть выяснить окончательно — запрещен ли ее герой в СССР, или же есть возможность защитить диссертацию. И в данной связи мы имеем уникальный исторический документ, который возник по результатам пребывания Д.Л. Соркиной в Москве у родни. 14 января 1952 года она излагает А.С. Долинину свою одиссею:

> Расскажу Вам сначала о своих московских хождениях. Была я в Министерстве Высшего образования. Там узнала, что минимумы действительны до 31 декабря 1953 года, т. е. еще два года. Попыталась я спросить там и о диссертации, меня выслушали, удивились — почему нельзя защищать о Достоевском — и, ничего определенного не сказав, отправили в ВАК.
>
> Была я и в этом почтенном учреждении и даже у нескольких лиц. Сначала у некоего <В.Е.> Столярова, какой он занимает пост, я не знаю. Принял он меня очень мило, посмотрел мои документы, расспросил, что случилось с Достоевским («такой великий писатель»), удивился тому, как Дементьев быстро изменил свое мнение о теме — сначала нужная, а потом ненужная — и, сказав, что вопрос сложный, отправил меня к ученому секретарю ВАКа. И я пошла. Референт ученого секретаря оказывается и вовсе не знал, что с Достоевским что-то произошло. Он довольно долго мне рассказывал, как много он читал Достоевского, описал в восторженных тонах постановку «Идиота», даже анекдот какой-то рассказал. Мне он посочувствовал — обидно, обидно, — у меня же спросил, почему же нельзя заниматься Достоевским, раз он не снят с полки, не исключен из программ.

[30] ОР РНБ. Ф. 1304. Оп. 1. Д. 288. Л. 37 об – 38.

> Мой вопрос и ему показался очень сложным. Затем я разговаривала с секретарем ученого совета <!> Еленой Андреевной Земской[31]. Она, видимо, к литературе имеет довольно отдаленное отношение. Справки пришлось давать мне. Ее референт помогал, рассказал ей, что Достоевский был на каторге и в книге («как ее?») описал, как тяжело надевать брюки в кандалах и как он овладел этим искусством. Ее особенно интересовал вопрос, есть ли в творчестве Достоевского второго периода, в частности в «Идиоте», хоть что-нибудь положительное. Я ей напомнила оценку Горького, сказала, что даже в Высшей партшколе проходят Достоевского. Она велела мне всё изложить в заявлении и обещала поставить вопрос на совете ВАК.
>
> Я отнесла заявление, составила его с помощью дяди и... <Г.П.> Бердникова[32]. Я его встретила в ВАКе, он прочитал мое заявление и даже внес некоторые изменения, смягчил конец. Он же пообещал предупредить М.П. Алексеева.
>
> Пока ответа я не получила...[33]

Вскоре она его получит: ВАК сообщил, что никаких запретов на диссертации о Достоевском не накладывалось. 10 марта Д.Л. Соркина, которая сразу же по получении письма отправилась на телеграф и позвонила в Ленинград, писала А.С. Долинину:

> О самом главном я уже Вам сообщила по телефону. Откровенно говоря, я уже не надеялась на то, что Москва ответит, и всего меньше верила в положительный ответ. Мне мои родные сообщили о решении ВАКа за три дня до письма, но я даже к их сообщению отнеслась с недоверием. Пока я нахожусь еще в каком-то тумане[34].

Безусловно, этот ответ соответствовал истине формально — никакими приказами или распоряжениями Ф.М. Достоевский запрещен не был. Однако фактически он так и оставался под запретом. Чтобы как-то оживить свою диссертацию, Д.Л. Соркина решила снять с ответа ВАКа нотариальную копию и уже с таким докумен-

---

[31] В данном Д.Л. Соркина допускает путаницу: речь идет явно не о Е.А. Земской (филологе, сотруднике Института языкознания АН СССР), а об исполняющей обязанности ученого секретаря ВАКа Ю.Б. Земсковой.

[32] Еще одного, кроме А.Г. Дементьева, участника разгрома филологического факультета ЛГУ 1949 года, в тот момент занимавшего пост декана факультета.

[33] ОР РНБ. Ф. 1304. Оп. 1. Д. 288. Л.43 – 44 об.

[34] ОР РНБ. Ф. 1304. Оп. 1. Д. 288. Л. 47.

том пытаться дать ход защите. Но могилевский нотариус отказал ей, сославшись на то, что «переписка не подлежит юридическому оформлению».

Отработав в Могилеве пять лет, Д.Л. Соркина была вынуждена оттуда уехать (ей так и не предоставили постоянной жилплощади), и с 1953 года она поступила на работу в 5-ю среднюю школу г. Ленинграда (б. Карла Мая), где до 1957 года преподавала литературу в 9–10 классах. Поскольку она находилась в одном городе со своим учителем, то переписка с А.С. Долининым за эти годы отсутствует. Судя по тому, что С.Л. Соркина не была привлечена к подготовке

Илл. 3. Д.Л. Соркина. Ленинград, 1950-е годы
Fig. 3. D.L. Sorkina. Leningrad, 1950s.

собрания сочинений Ф.М. Достоевского, которое готовилось при активном участии А.С. Долинина с начала 1955 года, она в тот момент научной работой не занималась. Однако когда стало ясно, что запрет с Ф.М. Достоевского снят, опять возник вопрос о ее диссертации. Причем внезапная актуальность изучения писателя много способствовала процедуре защиты и последующего утверждения диссертации ВАКом.

В архиве А.С. Долинина сохраняется лаконичный отзыв научного руководителя о диссертации Д.Л. Соркиной на тему «Роман Достоевского “Идиот” и общественно-литературная борьба 60-х годов»[35]:

> Диссертация т. Соркиной представляет собой талантливо исполненное исследование, оригинальное по замыслу, идеологически выдержанное, с точно формулированными выводами, основанными на большом материале истории общественного движения эпохи 60-х годов.
>
> Ставя своей целью освещение творчества Достоевского, на основе главным образом всестороннего анализа романа «Идиот», являющегося особенно характерным как для положительных, так и отрицательных сторон его мировоззрения, т. Соркина предварительно подробно останавливается между его журналами «Время» и «Эпоха» и «Современником», последовательно проводившим революционно-демократические идеи, чтобы тем яснее стояла задача Достоевского противопоставить свой идеал положительного героя в «Идиоте» в лице князя Мышкина положительному герою Рахметова в романе «Что делать?» Чернышевского. В этом отношении в работе т. Соркиной весьма убедительно показана обусловленность романа «Идиот» во всех его частях и элементах позицией Достоевского в его борьбе с передовыми идеями эпохи, реакционностью его политических воззрений.
>
> Диссертация т. Соркиной ценна особенно тем, что в ней удачно показаны особенности художественной манеры Достоевского, которыми он достигал отмеченной у него Горьким замечательной силы изображения.
>
> Руководитель
> Профессор А.С. Долинин.

Защита состоялась 5 апреля 1956 года на заседании литературоведческой секции ученого совета филологического факультета ЛГУ[36], и уже 24 июня ВАК утвердил решение Ленинградского университета [Диссертации, 1960, с. 46], а 2 января 1957 года Ле-

[35] ОР РНБ. Ф. 1304. Оп. 2. Д. 355. Л. 1 – 1 об. Автограф.

[36] Защита диссертаций // Вечерний Ленинград. Л., 1956. № 68, 20 марта. С. 4.

Решением
Объединенного совета Филологического и Восточного факультетов Ленинградского ордена Ленина Государственного университета им. А.А. Жданова
от 24 апреля 1956 г. (протокол № 6)
Соркиной Двосе Львовне
ПРИСУЖДЕНА УЧЕНАЯ СТЕПЕНЬ КАНДИДАТА
филологических наук
Председатель Совета
Ученый Секретарь Совета

Илл. 4. Диплом кандидата филологических наук Д.Л. Соркиной, 1956 год
Fig. 5. D.L. Sorkina's diploma of Candidate of Philological Sciences, 1956

нинградским университетом ей был выдан кандидатский диплом[37]. Теперь Д.Л. Соркина могла претендовать на должность с большей оплатой, нежели простой учитель средней школы; кроме того, что у нее не было постоянного жилья, она вынуждена была заботиться о престарелой матери.

Летом 1957 года был объявлен конкурс на должность методиста в Бирском пединституте (Башкирская АССР), Д.Л. Соркина подала документы и была принята на работу. В Бирске она занималась методикой преподавания русской литературы в русских и национальных школах, вела семинарские занятия. Никакого особенного комфорта для нее там не было как по причине сложного (или же наоборот простого) коллектива, так и из-за бытовой неустроенности, поскольку жизнь мало напоминала городскую; сюда она привезла своего трехлетнего племянника (сына младшей сестры), что сильно помогало ей морально. До середины 1960-х годов она проработала в Башкирии, выбраться оттуда ей помог случай.

Речь о помощи ее однокурсницы — историка русской литературы Ф.К. Кануновой, которая заведовала кафедрой русской

[37] Музей гимназии К. Мая, С. Петербург, фонд Д.Л. Соркиной.

и зарубежной литературы Томского университета. Она позвала Д.Л. Соркину, которая весной 1966 года получила звание доцента по кафедре русской и зарубежной литературы[38], в Томск, и впоследствии на протяжении шестнадцати лет Двося Львовна преподавала на филологическом факультете историю русской литературы XIX века, издала методическое пособие по изучению писателя в школе (в 1967/68 учебном году тема «Ф.М. Достоевский» была введена в программу 9 класса средних школ) [Соркина, 1969], как доцент получила возможность вести спецкурс по Достоевскому.

О том, что она наконец могла заниматься любимым делом, Д.Л. Соркина писала 21 мая 1964 года А.С. Долинину:

> Я в этом году вела семинар по Достоевскому, мы дружно радовались и продолжаем радоваться целому потоку исследований о писателе. Трудно, пожалуй, невозможно было бы предположить нечто подобное лет 12 тому назад[39].

Список литературы

1. Азадовский, Дружинин, 2014 — *Азадовский К.М. Дружинин П.А.* Сталинская Rilkeana: История одной диссертации // Новое литературное обозрение. 2014. № 5 (129) С. 122–172.

2. «В служении одному делу», 2022 — «В служении одному делу...»: «Литературное наследство» в воспоминаниях и переписке И.С. Зильберштейна и С.А. Макашина / сост. А.Ю. Галушкин, М.А. Фролов. М.: ИМЛИ РАН, 2022. 544 с.

3. Гуральник, 1949 — *Гуральник У.А.* Борьба «Современника» с журналами Достоевского: Из литературной полемики 60-х гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1949. 20 с.

4. Диссертации, 1960 — Диссертации, защищенные в Ленинградском Ордена Ленина Государственном университете имени А.А. Жданова в 1956–1958 гг.: (Библиографический указатель) / сост. Н.Н. Кирикова. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1960. 68 с.

5. Дружинин, 2012 — *Дружинин П.А.* Идеология и филология, Ленинград, 1940-е годы: Документальное исследование: в 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2012.

6. Казаков, Новикова, 2004 — *Казаков А.А., Новикова Е.Г.* История изучения творчества Ф.М. Достоевского в Томском государственном университете // Достоевский и время: Сб. статей. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2004. С. 5–8.

7. Киселёва, 2019 — *Киселёва И.В.* Поклон Томску. Томск: Красное знамя, 2019. 204 с.

8. Лейтес, 1949 — *Лейтес А.* Антинаучные измышления под видом диссертаций // Литературная газета. 1949. № 83. 15 октября.

[38] Музей гимназии К. Мая, С. Петербург, фонд Д.Л. Соркиной.

[39] ОР РНБ. Ф. 1304. Оп. 1. Д. 288. Л. 63 об.

9. Ленин, 1950 — *Ленин В.И.* Сочинения: в 35 т. 4-е изд. М.: Госполитиздат, 1950. Т. 35. IX, 526 с.

10. Модзалевская, 2023 — *Модзалевская Т.Л.* Филологи — учителя и ученики школы К. Мая: преподаватели литературы и русского языка гимназии и реального училища К. Мая и ее советских школ-преемниц // На службе Отечеству: судьбы и достижения педагогов и воспитанников петербургской школы, основанной в 1856 г., известной как Гимназия и Реальное училище К. Мая : Сб. статей / отв. ред. и составитель Н.В. Благово. СПб.: Изд. СПб гос. музея-института семьи Рерихов, 2023. С. 124–127.

11. Подосокорский, 2024 — *Подосокорский Н.Н.* «Реабилитация» Ф.М. Достоевского в период оттепели // Новый мир. 2024. № 8. С. 162–176.

12. Рюриков, 1951 — *Рюриков Б.* Письма Ленина: [Рец. на кн.: Ленин В. И. Сочинения, т. 35, 35. Издание 4-е.] // Литературная газета. 1951. № 31, 15 марта. С. 2–3.

13. Соркина, 1956 — *Соркина Д.Л.* Роман Ф.М. Достоевского «Идиот» и общественно-литературная борьба 1860-х годов: Автореферат дис. .... канд. филол. наук. Л., 1956. 20 с.

14. Соркина, 1969 — *Соркина Д.Л.* Достоевский в школе / Томский обл. институт усовершенствование учителей; Кафедра русской и зарубежной литературы Томского гос. университета. Томск: Томский обл. институт усовершенствования учителей, 1969. 101 с.

15. Khan, 1998 — *Khan H. Rashid*. Doctoral Dissertations in the United States, Canada and the Former Soviet Union on Fedor Dostoevsky, 1921–1996 // Russian Language Journal = Русский язык = Études de russe. [East Lansing (MI)], 1998. Vol. 52, No. 171/173 (Winter-Spring-Fall 1998). P. 307–338.

References

1. Azadovskii, K.M., and P.A. Druzhinin. “Stalinskaia: Istoriia odnoi dissertatsii” [“Stalin’s Rilkeana: The History of One Dissertation”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 5 (129), 2014, p. 122–172. (In Russ.)

2. Galushkin, I.A., and M.A. Frolov, eds. *“V sluzhenii odnomu delu...”: “Literaturnoe nasledstvo” v vospominaniiakh i perepiske I.S. Zil’bershteina i S.A. Makashina”* [*“In Service to One Matter...”: “Literary Heritage” in the Memoirs and Correspondence of Ilya Silberstein and Sergey Makashin*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2022. 544 p. (In Russ.)

3. Gural’nik, U.A. *Bor’ba “Sovremennika” s zhurnalami Dostoevskogo: Iz literaturnoi polemiki 60-kh gg.* [*The Struggle of “Sovremennik” with Dostoevsky’s Journals: From the Literary Polemics of the 1960s: PhD Summary*]. Moscow, 1949. 20 p. (In Russ.)

4. Kirikova, N.N., editor. *Dissertatsii, zashchishchennye v Leningradskom Ordena Lenina Gosudarstvennom universitete imeni A.A. Zhdanova v 1956–1958 gg.: (Bibliograficheskii ukazatel’)* [*Dissertations defended at the A.A. Zhdanov Leningrad Order of Lenin State University in 1956-1958: (Bibliographic Index)*]. Leningrad, Izd-vo Leningradskogo un-ta Publ., 1960. 68 p. (In Russ.)

5. Druzhinin, P.A. *Ideologiia i filologiia, Leningrad, 1940-e gody: Dokumental’noe issledovanie: v 2 tomakh* [*Ideology and Philology, Leningrad, 1940s: A Documental Research: in 2 vols*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2012. (In Russ.)

6. Kazakov, A.A., and E.G. Novikova. “Istoriia izucheniia tvorchestva F.M. Dostoevskogo v Tomskom gosudarstvennom universitete” [“The History of Dostoevsky’s Studies at Tomsk State University”]. *Dostoevskii i vremia: sbornik statei* [*Dostoevsky and the Time: Collected Articles*]. Tomsk, Izd-vo Tomskogo un-ta Publ., 2004, pp. 5–8. (In Russ.)

7. Kiseleva, I.V. *Poklon Tomsku* [*A Bow to Tomsk*]. Tomsk, Krasnoe znamia Publ., 2019. 204 p. (In Russ.)

8. Leites, A. “Antinauchnye izmyshleniia pod vidom dissertatsii” [“Anti-Scientific Fabrications Disguised as Dissertation”]. *Literaturnaia gazeta*, no. 83, 1949, 15 Oct. (In Russ.)

9. Lenin, V.I. *Sochineniia: v 35 tomakh* [*Works: in 35 vols*], vol. 35. Moscow, Gospolitizdat Publ., 1950. IX, 526 p. (In Russ.)

10. Modzalevskaia, T.L. “Filologi — uchitelia i ucheniki shkoly K. Maia: prepodavateli literatury i russkogo iazyka gimnazii i real’nogo uchilishcha K. Maia i ee sovetskikh shkol-preemnits” [“Philologists: Teachers and Students of the K. May School: Teachers of Literature and Russian Language of the K. May Gymnasium and Real School and its Soviet Successor Schools”]. Blagovo, N.V., editor. *Na sluzhbe Otechestvu: sud’by i dostizheniia pedagogov i vospitannikov peterburgskoi shkoly, osnovannoi v 1856 g., izvestnoi kak Gimnaziia i Real’noe uchilishche K. Maia: Sbornik statei* [*In the Service of the Fatherland: Fates and Achievements of Teachers and Pupils of the St. Petersburg School, Founded in 1856, Known as the Gymnasium and Real School of K. May: Collected Articles*]. St. Petersburg, Izd. SPb gos. Muzeia-instituta sem’i Rerikhov Publ., 2023, pp. 124–127. (In Russ.)

11. Podosokorskii, N.N. “‘Reabilitatsiia’ F.M. Dostoevskogo v period ottepeli” [“The ‘Rehabilitation’ of Fyodor Dostoevsky during the Thaw”]. *Novyi mir*, no. 8, 2024, p. 162–176. (In Russ.)

12. Riurikov, B. “Pis’ma Lenina [Rets. na kn.: Lenin V.I. Sochineniia, t. 35, 35. Izdanie 4-e]” [“Lenin’s Letters. Review to: Lenin, V.I. Works. Vol. 35. 4th Edition”]. *Literaturnaia gazeta*, no. 31, 1951, 15 March, pp. 2–3. (In Russ.)

13. Sorokina, D.L. *Roman F.M. Dostoevskogo “Idiot” i obshchestvenno-literaturnaia bor’ba 1860-kh godov* [*Fyodor Dostoevsky’s Novel* The Idiot *and the Socio-Literary Struggle of the 1860s: PhD Summary*]. Leningrad, 1956. 20 p. (In Russ.)

14. Sorokina, D.L. *Dostoevskii v shkole* [*Dostoevsky at School*]. Tomsk, Tomskii obl. Institute usovershenstvovaniia uchitelei Publ., 1969. 101 p. (In Russ.)

15. Khan, H. Rashid. “Doctoral Dissertations in the United States, Canada and the Former Soviet Union on Fedor Dostoevsky, 1921–1996.” *Russian Language Journal = Русский язык = Études de russe*, vol. 52, no. 171/173 (Winter-Spring-Fall 1998), [East Lansing (MI)], 1998, p. 307–338. (In English)

Статья поступила в редакцию: 09.01.2025
Одобрена после рецензирования: 26.01.2025
Дата публикации: 25.03.2025

The article was submitted: 09 Jan. 2025
Approved after reviewing: 26 Jan. 2025
Date of publication: 25 Mar. 2025

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 1 (29), 2025.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-290-318
https://elibrary.ru/VOPDMY

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2025. Андрей Наседкин

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург, Россия

Проблемы театральной и кинематографической рецепции романа Ф.М. Достоевского «Бесы»

© 2025. Andrei O. Nasedkin

Institute of Russian Literature (Pushkinskiy Dom) RAS, St. Petersburg, Russia

Problems of Theatrical and Cinematographic Reception of *Demons* by Fyodor Dostoevsky

Информация об авторе: Андрей Олегович Наседкин, старший лаборант-исследователь, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, наб. Макарова, д. 4, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия.

https://orcid.org/0000-0002-8274-2790

E-mail: andrei.nasedkin.spb@gmail.com

Аннотация: Судьба романа «Бесы» в театре и кино во многом продиктована историческим контекстом, в котором велась работа над той или иной постановкой. В данной статье рассмотрены ключевые события внелитературной жизни романа, а также представлена критическая рецепция проблематики «Бесов» на протяжении всей истории художественной рецепции этого произведения. Взгляд на восприятие романа в исторической перспективе позволяет судить о критериях успешности той или иной постановки. Точкой отсчета становится первая театральная постановка «Бесов», осуществленная в 1907 году, завершается же обзор спектаклем петербургского театра «Мастерская», поставленным в год двухсотлетия со дня рождения писателя. Возрастание интереса режиссеров к роману Достоевского наблюдается в переломные исторические эпохи. К 1990-м годам относится одна из наиболее удачных постановок «Бесов» — спектакль Л.А. Додина в Театре Европы. Роман «Бесы», кроме того, успешно уживается с новыми театральными формами — например, в иммерсивном театре. Помимо российской обзор включает в себя зарубежную творческую рецепцию романа. «Бесы» представляют интерес как для режиссеров французской «новой волны», которые используют роман Достоевского в своих острополитических картинах, так и для тех, кто, как польский режиссер А. Вайда, сквозь призму русской литературы старается осмыслить собственную

национальную идентичность. В истории восприятия «Бесов» обнаруживаются два режиссерских подхода: стремление акцентировать в романе отдельные составляющие (условно «романтическую» и «политическую») или же охватить текст в его целостности.

Ключевые слова: Достоевский, «Бесы», театральная постановка, экранизация, современный театр, театральная критика, кинокритика.

Для цитирования: *Наседкин А.О.* Проблемы театральной и кинематографической рецепции романа Ф.М. Достоевского «Бесы» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29). С. 290–318. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-290-318

Information about the author: Andrei O. Nasedkin, Senior Research Laboratory Assistant, Institute of Russian Literature (Pushkinkiy Dom) RAS, Makarova nab., 4, 199034 St. Petersburg, Russia.

https://orcid.org/0000-0002-8274-2790

E-mail: andrei.nasedkin.spb@gmail.com

Abstract: The theatrical and cinematic fate of the novel *Demons* is largely determined by the historical context in which the work on a particular play or film about it was carried out. This article examines the key events in the novel's non-literary life, as well as presents the critical reception of contemporaries who often engage in polemics. Among other things, it attempts to understand what makes a theatrical or cinematic adaptation of Dostoevsky's novel artistically successful or not. Starting with the first theatrical production of *Demons* in 1907, the review ends with the performance of the St. Petersburg theatre "Masterskaya" staged in the bicentenary of the writer's birth. The interest of directors in Dostoevsky's novel increased in the decisive historical periods. One of the most successful productions of *Demons* in the 1990s was Lev Dodin's play at the Theatre of Europe (MDT). *Demons* has also been successful in new forms of theatre, such as immersive theatre. The review also includes the foreign creative reception of the novel. *Demons* is of interest both to the directors of the French "new wave," who use Dostoevsky's novel in their sharply political works, and to authors such as the Polish director Andrzej Wajda, who try to understand their own national identity through the prism of Russian literature. It is also possible to identify two directorial approaches to the novel: some authors try to divide the *Demons* into separate components (conditionally "romantic" and "political"), while others try to embrace Dostoevsky's text in its entirety.

Keywords: Dostoevsky, *Demons*, theatrical production, film adaptation, modern theatre, theatre criticism, film criticism.

For citation: Nasedkin, A.O. "Problems of Theatrical and Cinematographic Reception of *Demons* by Fyodor Dostoevsky." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 1 (29), 2025, pp. 290–318. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-290-318

Первая театральная постановка романа «Бесы» состоялась в 1907 году на сцене театра Литературно-художественного общества (также называемого Суворинским или Малым театром). Авторами

инсценировки выступили В.П. Буренин и М.А. Суворин, сын издателя А.С. Суворина, владевшего театром. Это был спектакль в пяти действиях, носивший антинигилистический характер [Достоевский, 1972–1990, т. 12, с. 272]. Буренин был одним из самых видных литературных и театральных критиков рубежа XIX–XX веков. Многие его работы посвящены оценке творчества Достоевского, а после смерти писателя Буренин поддерживал переписку с его вдовой. Текст пьесы 1907 года лег в основу рижской постановки «Бесов». К этому периоду также относятся театральные адаптации И.И. Смирнова и И.А. Ростовского 1908 года, оставшиеся в формате рукописи [Достоевский, 1972–1990, т. 12, с. 272].

Ключевым событием в театральной судьбе «Бесов» стала постановка В.И. Немировича-Данченко. Во время ее подготовки, 25 июля 1913 года, режиссер делился с К.С. Станиславским своими наработками: «Есть две пьесы из “Бесов”. Первая называется “Николай Ставрогин”. <...> Это самая романтическая и, пожалуй, самая сценическая, но не самая глубокая часть романа. Другая пьеса “Шатов и Кириллов”. <...> Эта глубже, но менее сценична. И очень мрачная» (цит. по: [Достоевский, 1972–1990, т. 12, с. 272]). Сперва Немирович-Данченко планирует взяться за «Шатова и Кириллова», за «революционную часть “Бесов”», однако вскоре он меняет решение и приступает к репетициям «романтического» «Николая Ставрогина» (цит. по: [Достоевский, 1972–1990, т. 12, с. 272]). Любопытно, что для режиссера принципиальной оказывается двуплановость текста Достоевского. В более поздних постановках романа также встречается стремление выделить конкретный сюжетный или идейный план, конкретную точку зрения: примером может послужить спектакль «Бесы. Сцены из жизни Николая Ставрогина» (2011, Театр на Малой Бронной), в основе которого лежит глава «Ночь» (та же глава станет центральной для постановки «бесы. ночь» Мастерской Брусникина, о которой речь пойдет далее).

Постановка Немировича-Данченко встретила сопротивление: 22 сентября 1913 года вышла статья М. Горького «О “карамазовщине”», подчеркивающая несвоевременность обращения к роману: «Нам больше, чем кому-либо, необходимо духовное здоровье, бодрость, вера в творческие силы разума и воли» [Горький, 1949–1955, т. 24, с. 149], [Достоевский, 1972–1990, т. 12, с. 272]. И все же 23 октября 1913 года на сцене МХТ состоялась премьера «Николая Ставрогина» с участием В.И. Качалова (Николай Ставро-

гин), И.Н. Берсенева (Петр Верховенский), М.П. Лилиной (Марья Тимофеевна Лебядкина) [Достоевский, 1972–1990, т. 12, с. 273]. Художественным оформлением постановки занимался М.В. Добужинский, до нас дошли некоторые из эскизов декораций и костюмов (см. илл. 1–4). Текст инсценировки Немировича-Данченко впервые был опубликован в 2023 году в издании «“Николай Ставрогин” на сцене Московского художественного театра. 1913»[1], сопровождаемом эскизами Добужинского [«Николай Ставрогин» на сцене МХТ].

Илл. 1. М.В. Добужинский. Эскиз декорации к спектаклю «Николай Ставрогин» (1913), МХТ. Музей МХАТ, Москва
Fig. 1. M.V. Dobuzhinsky. Sketch of the scenery for the play “Nikolai Stavrogin” (1913), Moscow Art Theatre. Moscow Art Theatre Museum, Moscow

Илл. 2. М.В. Добужинский. Эскиз декорации к спектаклю «Николай Ставрогин» (1913), МХТ. Музей МХАТ, Москва
Fig. 2. M.V. Dobuzhinsky. Sketch of the scenery for the play “Nikolai Stavrogin” (1913), Moscow Art Theatre. Moscow Art Theatre Museum, Moscow

Илл. 3. М.В. Добужинский. На мосту. Эскиз декорации к спектаклю «Николай Ставрогин» (1913), МХТ. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Fig. 3. M.V. Dobuzhinsky. On the bridge. Sketch of the scenery for the play “Nikolai Stavrogin” (1913), Moscow Art Theatre. State Russian Museum, St. Petersburg

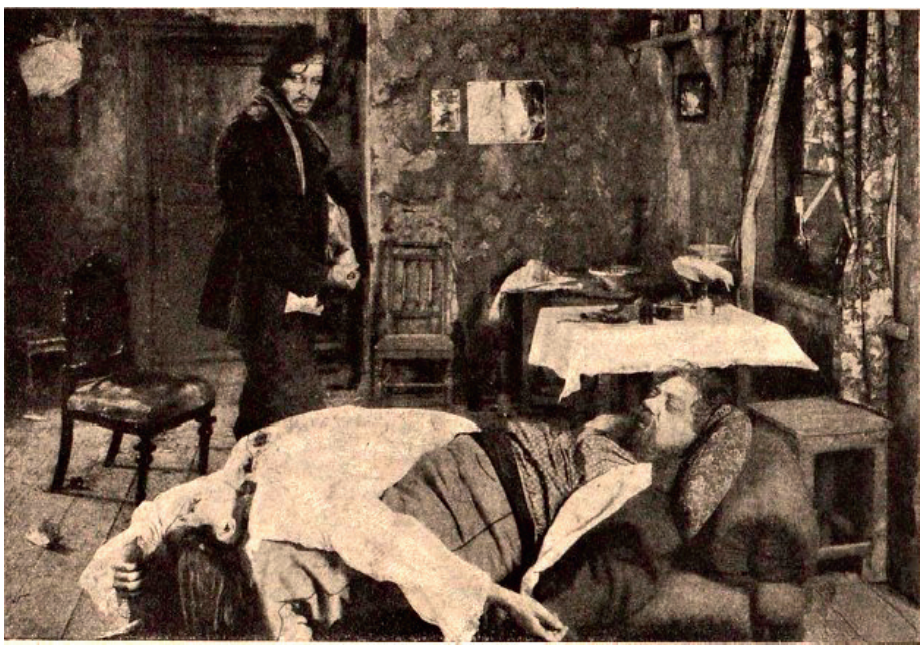
1 См. подробнее: [Презентация книги].

Илл. 4. М.В. Добужинский. Эскизы костюмов (слева направо: Петр Верховенский, Лиза Тушина, Хромоножка) к спектаклю «Николай Ставрогин» (1913), МХТ. Музей МХАТ, Москва
Fig. 4. M.V. Dobuzhinsky. Sketch of the costumes (Pyotr Verkhovensky, Liza Tushina, the Lame Girl) for the play "Nikolai Stavrogin" (1913), Moscow Art Theatre. Moscow Art Theatre Museum, Moscow

Уже после премьеры М. Горький опубликовал статью «Еще о "карамазовщине"», которая в очередной раз подчеркивала ключевые положения первой статьи. К слову, эти тексты не только нашли отклик в большевистской печати, но и оказали довольно существенное влияние на рецепцию романа по всему миру: постановка «Бесов» не состоялась в Берлине, а спектакль в пражском «Народном театре» вызвал ожесточенную полемику, в которой активно использовались аргументы Горького [Достоевский, 1972–1990, т. 12, с. 273]; см. подробнее: [Katuman, 1966, s. 81–88].

Тем не менее, постановка Немировича-Данченко и правда во многом послужила отправной точкой для внелитературной жизни «Бесов». В основе первой экранизации романа, фильма 1915 года «Николай Ставрогин» Я.А. Протазанова, лежит текст одноименной пьесы, поставленной на сцене МХТ. Роль Ставрогина исполнил И.И. Мозжухин. После этой картины Мозжухин продолжил сотрудничество с Протазановым в нескольких картинах, в том числе

в «Пиковой даме» (1916) и «Отце Сергие» (1918). Фильм «Николай Ставрогин» не дошел до наших дней, а в качестве одного из немногих свидетельств сохранились содержание фильма и критические заметки, опубликованные в журнале «Сине-фоно» [Сине-фоно, 1915, с. 103]. Известно, что фильм делился на шесть частей, а длина киноленты составляла 2093 метра. Выпуск «Сине-фоно» проиллюстрирован двумя кадрами из картины [Сине-фоно, 1915, с. 50, 52] (см. илл. 5–6). В короткой критической заметке значится: «Инсценировка сложного романа Достоевского “Бесы” в полном его объеме, разумеется, немыслима для экрана. Фирма поставила себе более скромную задачу: дать киноиллюстрацию судьбы героя романа, Ставрогина, и эта задача, надо признаться, выполнена прекрасно» [Сине-фоно, 1915, с. 56]. В том же 1915 году выходит еще одна экранизация «Бесов» от Протазанова — картина «Одержимый», в которой главную роль также исполнил Мозжухин. Как и в случае с «Николаем Ставрогиным», лента не сохранилась.



Илл. 5. Кадр из фильма «Николай Ставрогин» (1915), реж. Я.А. Протазанов
Fig. 5. A scene from the movie “Nikolay Stavrogin” (1915), directed by Ya.A. Protazanov

Илл. 6. Кадр из фильма «Николай Ставрогин» (1915), реж. Я.А. Протазанов
Fig. 6. A scene from the movie "Nikolay Stavrogin" (1915), directed by Ya.A. Protazanov

Через шесть лет, в 1921 году, появляется первая зарубежная экранизация «Бесов» — в Италии выходит фильм режиссера А. Уральского «В тисках грехов» («Nella morsa della colpa»). За итальянской экранизацией последует многолетнее затишье — следующую киноинтерпретацию «Бесов» зритель увидит лишь в 1962 году.

И все же в театре сохраняется живой интерес к тексту Достоевского. В Нью-Йорке в 1939 году М.М. Чеховым и М.В. Добужинским была поставлена пьеса «Ставрогин» («Бесноватый») [Достоевский, 1972–1990, т. 12, с. 274]. Напомним, что именно в декорациях М.В. Добужинского прошла премьера «Николая Ставрогина» на сцене МХТ в 1913 году. Первая французская постановка «Бесов» была осуществлена в 1950 году в «Театр де л'Овр» (Théâtre de l'Œuvre, инсценировка А. Виала и Н. Батая), роль Степана Трофимовича в ней исполнил драматург и один из основоположников театра абсурда Э. Ионеско. В Италии успехом пользовалась инсценировка Д. Фаббри — премьера ее состоялась 27 февраля 1957 года в «Театро Стабиле» в Генуе (Teatro

Stabile della Città di Genova)[2]. Известность получила также французская инсценировка А. Камю, премьерный показ которой прошел 30 января 1959 года в парижском «Театре Антуана» (Théâtre Antoine) и которая впоследствии была переведена на другие европейские языки [Достоевский, 1972–1990, т. 12, с. 274][3]. По пьесе Камю был, кроме того, поставлен фильм австрийского режиссера М. Кельманна под названием «Одержимый» («Die Besessenen», 1962).

«Бесы» стали отправной точкой для картины «Китаянка» («La Chinoise», 1967). Режиссером и автором сценария выступил Ж.-Л. Годар, один из основоположников «новой волны» во французском кинематографе. В центре фильма — участники радикальной маоистской группы, готовящиеся к осуществлению террористической деятельности. Сюжет картины отражает революционные настроения молодых людей в конце 1960-х годов. Общественное напряжение во Франции привело к событиям «красного мая» в 1968 году, вследствие которых Ш. де Голль ушел в отставку, а в стране начались глобальные реформы (см. подробнее: [Семенов, 2001]). Таким образом, фильм «Китаянка» стал своеобразным предвестником политических потрясений, как и роман «Бесы» в свое время. Картина Годара — вольная интерпретация текста Достоевского, но некоторые элементы первоисточника остаются узнаваемыми. Например, одного из участников группы маоистов зовут Кириллов (в его роли — актер Л. Де Брёйн). Е. Черезова отмечает, что изображаемое в картине «говорит о массовости явления, распространенности леворадикальных течений среди молодежи во Франции» и, «хотя режиссер иронизирует на тему упомянутой выше массовости, он явно симпатизирует взглядам членов кружка» [Черезова, 2018].

В период с 1969 по 1977 годы в Европе выходит три одноименных сериальных экранизации романа «Бесы»: мини-сериал от британского режиссера Н. Кэйпон и компании BBC («The Possessed», 1969), итальянский мини-сериал С. Больки («I demoni», 1972) и мини-сериал немецкого режиссера К.-П. Витта («Die Dämonen», 1977).

---

[2] См.: La vita e le opere a cura di Francesco Papi // Il dramma. Mensile dello spettacolo. 1981. Anno LVII. № 1–2. Marzo–Aprile. P. 98. Подробнее о постановке см.: [Бушуева, 1974, с. 257].

[3] L'Avant-scène-théâtre. 1967. № 373–374. P. 34, 75, 78, 100. — Текст инсценировки: Fedor Dostoievsky. Les Possédés: Adaptation scénique par A. Viala et N. Bataille. Paris, Théâtre de l'Œuvre, 1950.

Одной из наиболее заметных зарубежных экранизаций романа Достоевского стал фильм «Бесы» (1987, премьера 1988) польского режиссера А. Вайды. Как и в случае с некоторыми другими картинами, этот фильм основан не столько на оригинальном тексте, сколько на пьесе Камю «Одержимые». Сценарий был написан Вайдой в соавторстве с Ж.-К. Каррьером, А. Холланд и Э. Жебровским. В картине Вайды есть несколько значительных расхождений как с романом Достоевского, так и с пьесой Камю. Например, за рамками сюжета оказывается самоубийство Ставрогина (Л. Вильсон), в живых остается Лиза Тушина (Ф. Леруа-Больё). И именно Лиза, а не книгоноша Софья Матвеевна, читает отрывок из Евангелия умирающему Степану Трофимовичу (О. Шариф) в заключительных сценах фильма (см. илл. 7). Кроме того, Вайда исключил из сценария исповедь Ставрогина, которая присутствовала в пьесе Камю. Концептуальное отличие отмечает Л.Д. Бугаева: «в кинематографической версии “Бесов”, в отличие от романа Достоевского, остаются на свободе сразу оба главных “беса”: Петр Верховенский и Николай Ставрогин. Вайда в итоге рисует, пожалуй, еще более мрачную картину действительности, чем Достоевский» [Бугаева, 2012, с. 24].

Илл. 7. Кадр из фильма «Бесы» (1987), реж. А. Вайда
Fig. 7. A scene from the movie “Demons” (1987), directed by A. Wajda

Вайда на протяжении многих лет работал с текстами Камю и Достоевского. За семнадцать лет до премьеры фильма, в 1971 году,

режиссер поставил «Бесов» на сцене Старого театра в Кракове. Вайда называл этот спектакль важнейшим из того, что ему удалось сделать в жизни [Легерская, 2016]. Главные роли в постановке исполнили Я. Новицкий (Николай Ставрогин), В. Пшоняк (Петр Верховенский) и З. Нивинская (Варвара Петровна Ставрогина). Работе над спектаклем посвящен документальный фильм 2013 года «“Бесы”. Спустя годы» («“Biesy”. Po latach»). Спектакль был показан во Франции, Англии, Японии и других странах, после чего режиссер взялся за упомянутую выше экранизацию 1988 года.

В 2004 году Вайда показал «Бесов» на сцене московского театра «Современник». Роли в спектакле исполнила труппа театра: И.В. Кваша (Степан Трофимович Верховенский), Т.В. Дегтярева (Варвара Петровна Ставрогина), В.В. Ветров (Николай Ставрогин), А.И. Хованский (Петр Верховенский). Правда, московская постановка была названа критиками неудачной. Н.Б. Иванова резюмирует мнение критиков, выделяя две ключевые причины театрального неуспеха «Бесов» Вайды в Москве: «1) историческая запоздалость — реализация на тридцать лет отложенного художественного решения; 2) чрезвычайная быстрота постановки — Вайда работал над постановкой в “Современнике” всего шесть недель; за это время актеры не способны понять Достоевского и вжиться в режиссерскую концепцию» [Иванова, 2004]. Критически отзывается о постановке и Л.И. Сараскина, называя одним из главных упущений спектакля Вайды непроработанный образ Николая Ставрогина: «Роковая потеря постановки — Ставрогин. <...> У Вайды Ставрогин — это резонер с брезгливой маской, которая намертво приросла к лицу. <...> Пустой бравадой звучит и его исповедь, изложенная в начале спектакля прямо в зал, деревянным голосом, на полублатной манер. Знаменитое ставрогинское обаяние гибнет, не будучи никак использовано» [Сараскина, 2010, с. 388]. По мнению исследовательницы, идеологическое содержание романа «Бесы» также было неверно прочитано режиссером: «В романе Достоевского, полагал Вайда, скрыто нечто, до конца не разгаданное, но насущно необходимое. В поисках этого НЕЧТО он попытался разнять роман, оставляя за скобками как раз евангельскую сердцевину смысла» [Сараскина, 2010, с. 384].

Значительные политические перемены в России 1990-х годов спровоцировали возвращение режиссерского интереса к «Бесам» Достоевского. Одно из самых заметных следствий этого — однои-

менный спектакль-трилогия режиссера Л.А. Додина, шедший на сцене Академического Малого драматического театра — Театра Европы. Премьера спектакля состоялась в ноябре 1991 года в Германии, в Брауншвейге. «Бесы» были показаны в течение трех вечеров подряд — с 9 по 11 ноября соответственно. 21 декабря того же года спектакль дебютировал на петербургской сцене, но на этот раз три части спектакля шли в течение одно дня. Общий хронометраж спектакля составлял 8 часов 40 минут.

Илл. 8. Спектакль «Бесы» (1991), МДТ — Театр Европы, реж. Л. А. Додин
Fig. 8. "Demons" (1991), MDT — Theatre of Europe, directed by L.A. Dodin

Сам Л.А. Додин в комментарии к своему спектаклю вписывал постановку в контекст тех исторических перемен, которые происходили в России в 1991 году: «Нет нужды особенно комментировать актуальность пророческого романа Достоевского» [«Бесы», МДТ]. Соотнесение «Бесов» Додина с политическими событиями того времени — это общее место в критике данной постановки. Стоит сказать, что подобные параллели напрашивались сами собой: петербургская премьера «Бесов» состоялась 21 декабря 1991 года,

а СССР официально прекратил свое существование через пять дней, 26 декабря. Театральный критик О.В. Егошина комментировала это следующим образом: «Лев Додин средствами самого телесного из искусств говорил о главных метафизических потребностях человеческой души в час великого перелома русской истории» [Егошина, 2018, с. 44].

Противопоставляя «Бесов» Додина «Бесам» Вайды, Л.И. Сараскина замечает: «Артисты МДТ вчитывались в роман Достоевского, а не в его двойную переделку или конспект» [Сараскина, 2010, с. 395]. Замысел Додина не ограничивался целью поставить «политический спектакль»: «Режиссер стремился к смыслу более широкому и глубокому — тому, который, по слову С. Булгакова, содержит в себе зерно бессмертной жизни, луч немеркнущей истины» [Сараскина, 2010, с. 398]. Называя спектакль Додина «многочасовым шедевром» и неоднократно употребляя по отношению к нему такие эпитеты, как «легендарный» или «гениальный», исследовательница считает единственным упущением постановки «провал темы “заговорщики и власть”» (см. подробнее: [Сараскина, 2010, с. 394–398]). Последний раз «Бесы» в МДТ были показаны 4 декабря 2016 года.

В 1992 году в России вышел двухсерийный фильм «Бесы», снятый И.В. Таланкиным и его сыном Д.И. Таланкиным. Во вступительных титрах указано второе название картины — «Николай Ставрогин». В этом видится параллель с первыми экранизациями и постановками романа, относящимися к началу XX века. Центральной линией для режиссеров становится судьба Николая Ставрогина (А.В. Руденский). Общее место в критике экранизации — выделение сильного актерского состава: А.С. Демидова и А.Б. Джигарханян в ролях Марьи и Игната Лебядкиных, С.Л. Гармаш в роли Шатова.

XXI век открывается экранизацией немецкого театрального режиссера Ф. Касторфа «Бесы» («Dämonen», 2000). В России в 2000-е годы выходят две экранизации романа: телесериал «Бесы» режиссеров В.Б. Ахадова, Г.В. Карюка и Ф. Шультесса (2006); телеверсия одноименного спектакля Л.А. Додина, срежиссированная им совместно с Г. Любимовой (2009).

В 2012 году на сцене Театра им. Е.Б. Вахтангова состоялась премьера «Бесов» Ю.П. Любимова. Жанр постановки создатели определили как «концертное исполнение романа в 2 частях» [«Бесы», Театр им. Вахтангова].

Илл. 9. Спектакль «Бесы» (2012), Театр им. Е.Б. Вахтангова, реж. Ю.П. Любимов
Фото: Александр Куров / ИТАР-ТАСС
Fig. 9. "Demons" (2012), Vakhtangov Theatre, directed by Iu.P. Liubimov
Foto: Aleksandr Kurov / ITAR-TASS

Любимов комментировал актуальный идеологический контекст своего спектакля: «Весь мир находится в кризисе <...> И это кризис отнюдь не экономический. Это всеобщий кризис веры, а без веры человек лишается твердой опоры, теряет нравственный стержень, становится игрушкой самых разнообразных, отнюдь не светлых, сил. Результат этого трагичен. Террор, кровавые перевороты, войны» [«Бесы», Театр им. Вахтангова]. Критики отмечают первостепенную значимость ритма и музыкальности для этой постановки [Руднев, 2012]. Композитором спектакля выступил В.И. Мартынов, также на сцене звучит музыка И.Ф. Стравинского. Главные роли исполнили С.М. Епишев (Николай Ставрогин), Ю.В. Красков (Петр Верховенский и Тихон), М. Волкова и Е. Симонова (Варвара Петровна) и др. В критических откликах указывалось на то, что «Любимов сумел настоять на четкости и важности каждого слова, на необходимости не только вычерчивать свою роль, но и не упускать общую мысль»: «Мысль, конечно, драматическая — а иначе с чего бы Юрию Любимову браться за "Бесов". Весь спектакль актеры, не занятые непосредственно в диалогах, остаются на сцене — они

сидят на возвышении, позади рояля, между иконой и напольными часами, на фоне огромного задника-репродукции картины “Галатея и Асис”, которую Ставрогин считал воплощением идеала» [Должанский, 2012]. Критика ассоциировала содержание постановки с современностью: «Конечно, Любимов ставит спектакль о зле, которое разъедает людей и лишает их идеала. Можно сказать, что ряды людей в глубине сцены — это толпа, подверженная влиянию вождей, а можно — что бесчинный коллектив: собирался же режиссер ставить “Бесов” про актеров Таганки. Но, честно говоря, посещают вдруг и совсем другие ассоциации: белые лозунги с названиями главок романа, которые поднимает над головой массовка, недвусмысленно отсылают к протестному гражданскому движению в России. Юрий Любимов поставил спектакль-предупреждение — о соблазнах-опасностях коллективного возмущения и российского либерального воодушевления <...> Крови в любимовских “Бесах” нет, но она рядом. И не случайно, что лирическим героем режиссера оказывается Верховенский-старший (Юрий Шлыков), которого обычно никто не воспринимает всерьез. Именно его слова кажутся здесь самыми здравыми, и он же совершает единственно возможный честный поступок — уходит с нагруженной книгами тачкой в одиночное путешествие за правдой. Кто не захочет считать финал обращенным к обществу консервативным манифестом бывшего диссидента, пусть посчитает это просто личным выбором умудренного жизнью мастера» [Должанский, 2012]; см. также: [Руднев, 2012] и др.[4] По словам же самого режиссера, новые «Бесы» — «это совсем другой спектакль <...>. Это новая композиция. Я ее переделывал полгода. Главное отличие — это то, что я сделал главным лицом Николая Ставрогина» [Любимов, 2012][5]. В выступлении перед премьерой Любимов пояснил: «Лев Толстой в свое время обозвал “Бесы” фельетоном. А вышло, что это не фельетон. Что там описана, в масштабе провинциального города, вся та катастрофа, что произойдет с Россией в 1917 <г.>. И что происходит с миром сейчас. Главное, что беспокоило Достоевского, это то, что с миром творится нечто страшное через действия, поступки определенных людей, одержимых разрушительными идеями. Это ведь не впервые

[4] Заметим, что роман «Бесы» Любимов ставил еще в 1985 году в Лондоне, это был его первый опыт работы за пределами России, и в этом спектакле он «выносит свой собственный приговор тому обществу, которое был вынужден покинуть» (см.: [Ламонт, 1985]).

[5] См. также подборку рецензий: [Бесы. Пресса о спектакле].

им в “Бесах” открыто, эта тема — и в “Преступлении <и наказании>”, и в “Братьях Карамазовых”. Но если там идет еще битва за душу человеческую, то в “Бесах” мы видим душу уже погубленную. В герои этого романа Достоевский берет преступника, вдохновляющего на преступления других. Ведь это именно Ставрогин советует скреплять заговорщиков кровью, так как кровь, по его мнению, самый лучший цемент» [«Бесы», Театр им. Вахтангова].

Показательным оказывается спектакль М.Д. Мокеева и М.В. Рахлина «Бесы», который представляет собой студенческую работу курса Д.В. Брусникина в Школе-студии МХАТ. Впервые спектакль был показан в 2013 году. В официальной аннотации к этой постановке обозначена главная художественная задача, стоявшая перед ее создателями: «“Бесы” — попытка подойти к Достоевскому “новодрамовским” способом» [«Бесы», Мастерская Брусникина]. Под «новой драмой» здесь следует понимать направление в современном российском театре, отличающееся интересом к актуальным социальным проблемам и поиском нового художественного языка (о проблематичности и истории термина «новая драма» см.: [Матвиенко, 2008]). Следствием такого подхода становится высокая вовлеченность зрителя в происходящее, что подчеркивает Т.А. Касаткина в статье, посвященной данной постановке: «это новое качество театра особенно важно при постановке романов Достоевского, поскольку одним из главных принципов творчества писателя был: “Пусть потрудятся сами читатели” [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 303]» [Касаткина, 2023, с. 264]. Например, действие начинается с джазового концерта, в котором зрителям предлагают присоединиться к танцу под исполнение пушкинских строк из эпиграфа к роману «Бесы». В спектакле «Мастерской Брусникина» разрушается четвертая стена, в которой создатели постановки видят лишнее препятствие между зрителем-читателем и текстом[6]. Особое место в спектакле отведено игре с пространством — зрители и актеры переходят из одного зала в другой на протяжении всей постановки. Всё перечисленное — характерные черты не только «новой драмы», но и иммерсивного театра как одной из форм современного театра[7].

[6] Разрушение четвертой стены — театральный прием (как правило, проявляющийся во взаимодействии со зрителем), призванный стереть границу между актером и зрителем, между миром художественным и реальным. См. об этом термине: [Bell, 2008, p. 203].

[7] Главной целью иммерсивного театра является погружение зрителя в действие на сцене. См. подробнее: [Каранович, 2018].

Подготовке спектакля «Бесы» посвящен документальный фильм В. Елиной «Курс Достоевского» 2017 года.

После смерти Д.В. Брусникина в 2018 году формат спектакля «Бесы» был переосмыслен. Последний показ состоялся 27 мая 2021 года. В том же сезоне прошла премьера новой постановки под названием «Бесы. Ночь» (оригинальное написание — «бесы. ночь»). Новый спектакль базировался на главе «Ночь» из второй части романа. По словам создателей, именно эта глава является «декларацией» идей главных героев. Если автором инсценировки «Бесы» был сам Брусникин, то «Бесы. Ночь» поставили «старшие брусникинцы» П.А. Скворцов и А. Мартынов (выпускники Брусникина 2015 года). Они же принимали участие в первоначальной постановке: будучи автором музыки к спектаклю, Скворцов также исполнял роль Кириллова; Мартынов играл Петра Верховенского, и оба были среди музыкантов, выступающих в спектакле. Работу над этой постановкой сами создатели называли «теургическим актом» [«бесы. ночь», Мастерская Брусникина].

«Бесы» нередко ставятся студентами театральных институтов. Одноименная постановка по роману Достоевского была осуществлена, например, студентами мастерской С.А. Голомазова. Спектакль возник в качестве выпускной работы студента режиссерской группы О.Н. Ларченко, а в 2011 году постановка вошла в репертуар Театра на Малой Бронной [Должанский, 2011]. Р. Должанский в статье «“Бесы” попутанные» обращает внимание на то, что спектакль базируется на сюжетной составляющей романа Достоевского: «В этих “Бесах”, действие которых сконцентрировано вокруг линии Ставрогина (спектакль даже снабжен подзаголовком “Сцены из жизни Николая Ставрогина”), все внимание отдано собственно истории, сюжетным поворотам, интересным характерам, которые должны проявить себя по ходу спектакля. <...> Нет в этой постановке ни очевидных социально-политических аллюзий, столь естественных при обращении к “Бесам”, ни мистицизма (разве что совсем чуть-чуть: покойная девочка Матрена, жертва Ставрогина, здесь ходит по сцене ожившим упреком герою), ни морока, ни какой-то стилизации — в общем, нет ничего, что позволило бы понять мотивы очередного обращения к роману Достоевского» [Должанский, 2011]. Должанский особенно отмечает работу Д.В. Сердюка, исполнившего роль «тонкого, хрупкого» Петра Верховенского, «говорливого циника с бескровным лицом, примеряющего на себя роль Гамлета» — автор

статьи замечает, что подобного прочтения образ Верховенского еще не удостаивался, несмотря на богатую историю этой роли в театре [Должанский, 2011]. Роли в спектакле также исполнили Т.А. Тимакова (Хромоножка), Е. А. Сачков (Игнат Лебядкин), А.С. Бобров (Кириллов) [Должанский, 2011][8].

В 2014 году в России выходят сразу две экранизации романа «Бесы»: сериал В.И. Хотиненко и фильм Р.А. Шаляпина. В обеих картинах принял участие актер Е.В. Ткачук, исполнивший у Хотиненко роль Шатова, а у Шаляпина — роль Петра Верховенского. При этом режиссеры используют противоположный подход к тексту Достоевского. Если сериал Хотиненко — это попытка акцентировать внимание на символическом уровне романа, при этом оставаясь в рамках того художественного мира, который предлагает Достоевский, то фильм Шаляпина — более провокационная и экспериментальная работа, создатели которой, по мнению критики, открыто соединили «в своей экранизации “Бесов” реальное трущобное пространство, где современные террористы вынашивают свои дикие планы, с пространством сугубо виртуальным, в котором голый Ткачук-Верховенский, как на тарзанке, раскачивается на трупе повесившегося Ставрогина» [Дела семейные].

Сериал Хотиненко намного более конвенционален, но при этом не лишен любопытных режиссерских решений. Т.А. Касаткина указывает на его насыщенность символами, подчеркивает умение режиссера работать с художественными образами, обращает внимание на сквозной образ бабочки (см. илл. 10), в котором она видит цитату из черновых записей Достоевского: «Мы, очевидно, существа переходные, и существование наше на земле есть, очевидно, беспрерывный процесс, существование куколки, переходящей в бабочку» [Касаткина, 2014]. Исследовательница вписывает сериал Хотиненко в контекст современной культуры, отмечая аллюзию на роман В.О. Пелевина «Жизнь насекомых», а в финале сериала усматривая параллель с фильмом «Адвокат дьявола» Т. Хэкфорда. Критику в адрес Хотиненко Касаткина сравнивает с нападками против самого Достоевского после публикации романа «Бесы». Это совпадение, по ее мнению, свидетельствует об успехе экранизации.

[8] Студенческие постановки «Бесов» также проходили на сцене ГИТИС. Одноименные спектакли ставили курсы С.В. Женовача (режиссер-педагог А.А. Коручеков, 2009) и Н.В. Гришаевой (режиссер-педагог И.А. Пахомова, 2022).

Илл. 10. Кадр из сериала «Бесы» (2014), реж. В.И. Хотиненко
Fig. 10. Scene from the series "Demons" (2014), directed by V.I. Khotienko

Л.И. Сараскина называет сериал Хотиненко «переделкой романа Достоевского в детектив с придуманным персонажем [имеется в виду следователь Горемыкин (С.В. Маковецкий) — *А. Н.*]» [Сараскина, 2014]. Режиссерское обращение к образу бабочки видится исследовательнице творчески несостоятельным: «За что же уцепилась фантазия режиссера? За то ли, что Ставрогин уже осилил процесс перехода, то есть переродился и стал суперменом? За то ли, что "бабочки" слетаются на него, как на огонь?» [Сараскина, 2014]. По-видимому, такая неоднозначная реакция на сериал во многом была обусловлена предыдущей работой Хотиненко — многосерийной историко-биографической драмой «Достоевский», в которой, по мнению критиков, «всё дурное, темное и преступное в героях Достоевского было приписано автору» [Сараскина, 2014].

«Бесы» становятся одним из самых главных романов для российского театра 2020-х годов. Об этом свидетельствует то, с какой частотой самые экспериментальные театральные режиссеры обращаются к этому тексту. Нельзя обойти вниманием постановку К.Ю. Богомолова «Бесы Достоевского» в Театре на Малой Бронной. Премьера состоялась 25 декабря 2020 года в концертном зале

«Барвиха Luxury Village» на Рублево-Успенском шоссе в Москве. В видеофрагменте, включенном в постановку, принимал участие государственный деятель В.Ю. Сурков[9]. Жанр спектакля был определен как «то ли драма, то ли комедия». О самом тексте Достоевского Богомолов говорил следующее: «В конце концов “Бесы” — о конце времени. Об иссякании надежды, смысла и самой энергии жизни. О воцарении смерти» [«Бесы Достоевского», Театр на Бронной]. Минималистичные декорации, напоминающие большую клетку, и, за редким исключением, темные костюмы работают на создание атмосферы безысходности (см. илл. 11). М. Денева, говоря об «аскетичной и абстрактной сценографии» Л.С. Ломакиной, замечает: «сценография <...> дает возможность домыслить пространство до катакомб первых христиан с глухим эхом песнопений. Где-то там, в глубине сцены, периодически подсвечивается небольшая икона Спаса Нерукотворного — первый иконописный лик в христианстве» [Денева, 2021].

Актуализация текста Достоевского в контексте недавнего прошлого и современности — одна из ключевых задач Богомолова. В постановке мы слышим советские песни, среди которых «Арлекино» А. Пугачевой (стихи Б. Баркаса, музыка Э. Димитрова) и «Моей душе покоя нет» (стихи Р. Бёрнса в переводе С.Я. Маршака, музыка А. Петрова) из кинофильма «Служебный роман». Центральной фигурой в спектакле становится Ставрогин, роль которого в разных составах исполняют актрисы А.В. Ребенок и Е.С. Морозова. При этом одной из направляющих идей постановки служит концепция Ставрогина как Христа, к чему Богомолов приходит из значения фамилии Ставрогина (от др.-греч. σταυρός — крест). Эта идея неоднократно транслируется в самой постановке на разных уровнях. В выборе женщины в качестве исполнительницы роли Ставрогина видна не только особенность режиссерского подхода, акцентирующего внутренний актерский и человеческий потенциал исполнителя, но и параллель со словами из Послания к Галатам: «Нет мужеского пола, ни женского: ибо все вы одно во Христе Иисусе» (Гал. 3: 28). При этом религиозная образность в постановке Богомолова, скорее, становится частью режиссерской игры, а не выражением метафизической направленности мысли: «Дописывая за Достоевского

[9] См., например: [Владислав Сурков]. До 18 февраля 2020 года В.Ю. Сурков занимал должность помощника Президента РФ по вопросам социально-экономического сотрудничества с государствами СНГ.

и обыгрывая его сюжеты в злободневном антураже, Богомолов делает ровно то, что делал Верховенский: строит новую идеологию на лжекультах и перверсии религиозных концепций» [Денева, 2021]. Целью Богомолова становится изображение человеческого падения, это лежит в основе его режиссерского принципа. Это же отмечает Т.А. Касаткина в рецензии на спектакль «Карамазовы», другую постановку Богомолова: «режиссер восстановил тот истинный размер человека — от бездны до бездны — который был заложен, заявлен и провозглашен в исходном тексте» [Касаткина, 2019, с. 221].

Илл. 11. Спектакль «Бесы Достоевского» (2020), Театр на Бронной, реж. К.Ю. Богомолов

Fig. 11. "Dostoevsky's Demons" (2020), Bronnaya Theatre, directed by K.Iu. Bogomolov

Несколько постановок было приурочено к двухсотлетию со дня рождения Достоевского в 2021 году. Среди них, например, «Бесы» в Театре им. Ленсовета режиссера А.В. Слюсарчука. В этой четырехчасовой постановке прослеживается то же ощущение конца, что и в спектакле Богомолова, и эта мысль проиллюстрирована цитатой из романа «Бесы», которую в Театре им. Ленсовета взяли в качестве эпиграфа к постановке: «знаете ли, что это непременно чем-нибудь кончится? <...> обыкновенно на свете кончается ничем,

но здесь будет конец, непременно, непременно!» [Достоевский, 2013–, т. 10, с. 188]. Если постановка Богомолова, сохраняя христианскую символику, носит, скорее, провокационный характер, то Слюсарчук мыслит текст в религиозных категориях: «Есть Бог. Он свет и вечность. Есть бес. Он тьма и потеря. <…> Достанет ли сил сопротивляться? <…> Как уберечь свою душу? И есть ли она, душа?» [«Бесы», Театр им. Ленсовета]. Стоит отметить, что Слюсарчук был сорежиссером четырех фильмов на проекте «Дау» И.А. Хржановского, целью которого было беспощадное исследование человека в условиях тоталитарного режима. При этом критики замечают, что «Бесы» в Театре им. Ленсовета — вполне конвенциональная постановка, и сравнивают ее со спектаклем для школьников: «Новые “Бесы” выглядят как спектакль “по классике” для школьников. Впрочем, несмотря на формальную традиционность, версия Слюсарчука не совпадает ни с одной из устоявшихся трактовок — это не “антинигилистический памфлет” и не “политический триллер”» [Мороз, 2021]. В тени осталась острая политическая проблематика и революционная тема, а Ставрогин (Н.В. Волков) и его исповедь видятся зрителям и критикам неубедительными. Постановка «Бесов» в Театре им. Ленсовета, оставаясь верной тексту Достоевского, лишена экспериментальности, характерной для других современных театральных интерпретаций романа. Жанровое определение «реконструкция в 3-х актах» многими критиками осталось непонятым: «Всякая реконструкция предполагает существование изначальной конструкции. Между тем именно конструкция спектакля представляется мне самым уязвимым его параметром» [Кириллов, 2021б].

Еще одной постановкой, вышедшей в юбилейный год, стали «Бесы» Санкт-Петербургского театра «Мастерская». Режиссером выступил Р.Ю. Габриа, выпускник мастерской профессора Г.М. Козлова в Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (ныне — Российский государственный институт сценических искусств). Премьера «Бесов» в «Мастерской» состоялась 21 сентября 2021 года. В этом спектакле фокус смещен на конфликт Степана Трофимовича Верховенского (А. Семенов) и его сына Петра, который в постановке расщепляется на несколько лиц (М. Даминева, А. Ведерников, И. Колецкий, Г. Савчук). «Мастерская» смотрит на текст Достоевского через призму абсурда и гротеска: на протяжении всей постановки с героями происходят трансформации почти кафкианского плана.

Илл. 12. Спектакль «Бесы» (2021), Театр «Мастерская», реж. Р.Ю. Габриа. Фото: Варвара Баскова
Fig. 12. "Demons" (2021), Masterskaya Theatre, directed by R.Iu Gabria Foto: Varvara Baskova

Одним из ключевых образов служит шимпанзе, который в определенный момент изображается с терновым венцом на голове (см. илл. 12). Это рассуждение режиссера о подлинной природе человека, столкновение божественной теории и теории эволюции. Авторы спектакля определяют жанр постановки как «русское дельарте» (о комедии дель арте см.: [Дживелегов, 1954, с. 30–224]), подчеркивая импровизационный характер спектакля [«Бесы», «Мастерская»]. Несмотря на то что постановка театра «Мастерская» вызвала неоднозначный отклик у критиков, она вошла в лонг-лист Национальной театральной премии и фестиваля «Золотая маска» в 2022 году (о критике постановки см.: [Кириллов, 2021а]).

Как мы видим, многоплановость, многоголосие романа «Бесы» оборачивается значительной проблемой для режиссеров театра и кино: попытки буквально перенести события книги на экран или сцену зачастую оборачиваются творческой неудачей, а экспериментальность некоторых постановок отпугивает как зрителей, так

и критиков. Отметим, что наиболее успешными с художественной точки зрения оказываются именно те фильмы и спектакли, которые фокусируются на отдельных сюжетных линиях, героях и идеях: начиная с «Николая Ставрогина» Немировича-Данченко и заканчивая спектаклем «Бесы. Ночь» в Мастерской Брусникина. Это соответствует взгляду самого Достоевского, который в известном письме к В.Д. Оболенской писал следующее: «Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме. Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет» [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 225].

Список литературы

1. Бугаева, 2012 — *Бугаева Л.Д.* «Бесы» Вайды, Камю и Достоевского // Французская литературная классика на отечественном экране и русская на французском. М.: ВГИК, 2012. С. 15–26.
2. Бушуева, 1974 — *Бушуева С.К.* Достоевский на итальянской сцене // Театр и драматургия. Труды Ленингр. гос. ин-та театра, музыки и кинематографии. 1974. Вып. 4. С. 245–260.
3. Владислав Сурков — Владислав Сурков участвует в спектакле Богомолова «Бесы Достоевского» // РИА Новости. 2020. 21 окт. URL: https://ria.ru/20201021/besy-1580826684.html (дата обращения: 17.05.2024).
4. Горький, 1949–1955 — *Горький М.* Собр. соч.: в 30 т. М.: Гослитиздат, 1949–1955.
5. Дела семейные — Дела семейные // Новые известия. 2014. 18 авг. URL: https://newizv.ru/news/2014-08-18/dela-semeynye-248932 (дата обращения: 17.05.2024).
6. Денева, 2021 — *Денева М.* Манифестирующий провокатор // Петербургский театральный журнал. 2021. Февраль. URL: https://ptj.spb.ru/archive/103/process-103/manifestiruyushhij-provokator/ (дата обращения: 17.05.2024).
7. Дживелегов, 1954 — *Дживелегов А.К.* Итальянская народная комедия. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 30–224.
8. Должанский, 2011 — *Должанский Р.* «Бесы» попутанные // Коммерсантъ. 2011. 19 августа. №153. URL: https://www.kommersant.ru/doc/1753767 (дата обращения: 17.05.2024).
9. Должанский, 2012 — *Должанский Р.* В Театр Вахтангова вселились «Бесы» // Коммерсантъ. 2012. 30 марта. № 56. URL: https://www.kommersant.ru/doc/1903624 (дата обращения: 17.05.2024).

10. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

11. Достоевский, 2013– — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. и писем: в 35 т. СПб.: Наука, 2013– (издание продолжается).

12. Егошина, 2018 — *Егошина О.В.* Достоевский в зеркале сцены и жизни // Вопросы театра. 2018. №1–2. С. 41–50.

13. Иванова, 2004 — *Иванова Н.Б.* «Бесы»: реинкарнация // Знамя. 2004. №11. URL: https://magazines.gorky.media/znamia/2004/11/besy-reinkarnacziya.html (дата обращения: 17.05.2024).

14. Каранович, 2018 — *Каранович Д.* Что такое «иммерсивный театр» и почему ответа нет // Петербургский театральный журнал. 2018. № 3 (93). URL: https://ptj.spb.ru/archive/93/lost/chto-takoe-immersivnyj-teatr-ipochemu-otveta-net/ (дата обращения: 17.05.2024).

15. Касаткина, 2014 — *Касаткина Т.А.* «Бесы»: экранизация или интерпретация? // Русская истина: (Сайт консервативной политической мысли). 2014. 11 июля. URL: https://politconservatism.ru/experiences/besy-ekranizatsiya-ili-interpretatsiya (дата обращения: 17.05.2024).

16. Касаткина, 2019 — *Касаткина Т.А.* «Я люблю тебя, жизнь...»: «Карамазовы» Константина Богомолова (рецензия на спектакль) // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 1 (5). С. 218–221. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-1-218-221

17. Касаткина, 2023 — *Касаткина Т.А.* Михаил Мокеев. «Бесы»: перевод Достоевского на язык современности // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 1 (21). С. 261–275. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-1-261-275

18. Кириллов, 2021а — *Кириллов А.А.* Мелкие бесы Романа Габриа // Петербургский театральный журнал. 2021. 25 октября. URL: https://ptj.spb.ru/blog/melkie-besy-romana-gabria/ (дата обращения: 17.05.2024).

19. Кириллов, 2021б — *Кириллов А.А.* Реконструкция без конструкции // Петербургский театральный журнал. 2021. 1 августа. URL: https://ptj.spb.ru/blog/rekonstrukciya-bez-konstrukcii/ (дата обращения: 17.05.2024).

20. Лебедина, 2012 — *Лебедина Л.* Юрий Любимов: «Наслаждаюсь ощущениями свободного человека»: [Интервью] // Труд. 2012. 27 марта. URL: https://vakhtangov.ru/press/26769/ (дата обращения: 17.05.2024).

21. Матвиенко, 2008 — *Матвиенко К.* «Новая драма» в России: краткий экскурс в недавнее прошлое и эскиз настоящего // Петербургский театральный журнал. 2008. № 2 (52). URL: https://ptj.spb.ru/archive/52/new-reading-52/novaya-drama-vrossii-kratkij-ekskurs-vnedavnee-proshloe-ieskiz-nastoyashhego/ (дата обращения: 17.05.2024).

22. Руднев, 2012 — *Руднев П.А.* Надежда на исцеление больного // Петербургский театральный журнал. 2012. Апрель. URL: https://ptj.spb.ru/archive/68/process-68/nadezhda-na-iscelenie-bolnogo/ (дата обращения: 17.05.2024).

23. Сараскина, 2010 — *Сараскина Л.И.* «Бесы» на театральных подмостках: эксперимент и традиция // *Сараскина Л.И.* Испытание будущим. Ф.М. Достоевский как участник современной культуры. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 379–403.

24. Сараскина, 2014 — *Сараскина Л.И.* Сериальные «Бесы»: в зоне подмен // Русская истина: (Сайт консервативной политической мысли). 2014. 21 июня. URL: https://politconservatism.ru/experiences/serialnye-besy-v-zone-podmen (дата обращения: 17.05.2024).

25. Семенов, 2001 — *Семенов А.Л.* Май 1968 г. во Франции // Левые в Европе XX века: люди и идеи. М.: ИВИ РАН, 2001. С. 234–263.

26. Сине-фоно, 1915 — Николай Ставрогин (иллюстрация к известному роману «Бесы» Ф.М. Достоевского) // Сине-фоно. 1915. № 21–22.

27. Черезова, 2018 — *Черезова Е.* «Китаянка»: Жан-Люк Годар и революция 1968 года // Кинотексты. 2018. 30 июня. URL: https://cinetexts.ru/godard-le-chinoise#tip1 (дата обращения: 17.05.2024).

28. Bell, 2008 — *Bell E.S.* Theories of Performance. Los Angeles: Sage Publications, 2008. 328 p.

29. Katuman, 1966 — *Katuman F.* Boje o Dostojevského. Praha: Svět Sovětů, 1966. 152 c.

Интернет-ресурсы

1. «Бесы Достоевского», Театр на Бронной — Бесы Достоевского: то ли драма, то ли комедия // Театр на Бронной. URL: https://mbronnaya.ru/performances/besy-dostoevskogo?listim_open_widget=1 (дата обращения: 17.05.2024).

2. «Бесы», Мастерская Брусникина — Бесы. Путешествие по роману Достоевского — в совершенно буквальном смысле // Мастерская Брусникина. URL: https://masterbrus.com/performances/besy (дата обращения: 17.05.2024).

3. «Бесы», МДТ — Бесы // Академический Малый драматический театр — Театр Европы. URL: https://mdt-dodin.ru/plays/besi/ (дата обращения: 17.05.2024).

4. «бесы. ночь», Мастерская Брусникина — бесы. ночь // Мастерская Брусникина. URL: https://masterbrus.com/performances/besynoch (дата обращения: 17.05.2024).

5. Бесы. Пресса о спектакле — Бесы. Театр им. Вахтангова. Пресса о спектакле // Театральный смотритель. 2012. 12 апреля. URL: http://www.smotr.ru/2011/2011_vaht_besy.htm (дата обращения: 17.05.2024).

6. «Бесы», Театр им. Вахтангова — Бесы: концертное исполнение романа в 2 частях // Государственный академический театр им. Е. Б. Вахтангова. URL: https://vakhtangov.ru/show/besy/ (дата обращения: 17.05.2024).

7. «Бесы», Театр им. Ленсовета — Бесы: реконструкция в 3-х актах // Санкт-Петербургский государственный академический Театр им. Ленсовета. URL: https://lensov-theatre.spb.ru/repertoire/bolshaya-scena/besy/ (дата обращения: 17.05.2024).

8. Ламонт, 1985 — *Ламонт Р.* «Бесы»: Театральная адаптация романа Достоевского, поставленная Юрием Любимовым в Театре Алмейда (Лондон) // Сайт Лаборатории по изучению творчества Юрия Любимова и режиссерского театра XX—XXI вв. Высшей школы экономики. URL: https://hum.hse.ru/lyubimov/lamont/possesed (дата обращения: 17.05.2024).

9. Легерская, 2016 — *Legierska A.* [*Легерская А.*] Анджей Вайда: Я схватил русскую душу за горло! Но мы обнаружили бесов и в себе самих... // Culture.pl. 2016. 10 октября. URL: https://culture.pl/ru/article/andzhey-vayda-ya-shvatil-russkuyu-dushu-za-gorlo-no-my-obnaruzhili-besov-i-v-sebe-samih (дата обращения: 17.05.2024).

10. Любимов, 2012 — Эксклюзив Posta da VIP: Юрий Любимов — о своем новом спектакле «Бесы» // Posta-Magazine. 2012. 27 марта. URL: https://posta-magazine.ru/article/yuri-lyubimov-about-new-play-the-devils/ (дата обращения: 17.05.2024).

11. Мороз, 2021 — *Мороз А.* Бедные люди и классика для класса: «Бесы» в Театре им. Ленсовета // Театр To Go. 2021. 3 октября. URL: https://teatrtogo.ru/2021/10/03/besy-v-teatre-im-lensoveta/ (дата обращения: 17.05.2024).

12. «Николай Ставрогин» на сцене МХТ — «Николай Ставрогин» на сцене Московского художественного театра. 1913 // Navona. 2023. URL: https://navona.ru/books/nikolay-stavrogin-mht-1913/?ysclid=m74qoyjq80171663792 (дата обращения: 17.05.2024).

13. Презентация книги — В МХТ им. Чехова состоялась презентация книги «“Николай Ставрогин” на сцене Московского художественного театра. 1913» // Уроки режиссуры. 2024. 12 апреля. URL: https://urokirezhissury.ru/tpost/g710cl57c1-v-mht-im-chehova-sostoyalas-prezentatsiy (дата обращения: 17.05.2024).

References

1. Bugaeva, L.D. “‘Besy’ Vaidy, Kamiu i Dostoevskogo” [“*Demons* by Wajda, Camus, and Dostoevsky”]. *Frantsuzskaia literaturnaia klassika na otechestvennom ekrane i russkaia na frantsuzskom* [*French Literary Classics on the Russian Screen and Russian Classics on the French Screen*]. Moscow, Gerasimov Institute of Cinematography Publ., 2012, pp. 15–26. (In Russ.)

2. Bushueva, S.K. “Dostoevskii na ital’ianskoi stsene” [“Dostoevsky on the Italian Scene”]. *Teatr i dramaturgiia. Trudy Leningradskogo gosudarstvennogo instituta teatra, muzyki i kinematografii* [*Theater and Drama. Proceedings of the Leningrad State Institute of Theater, Music and Cinematography*], no. 4, 1974, pp. 245–260. (In Russ.)

3. “Vladislav Surkov uchastvuet v spektakle Bogomolova ‘Besy Dostoevskogo’” [“Vladislav Surkov participates in Bogomolov’s play ‘Dostoevsky’s Demons’”]. *RIA Novosti*, 21 Oct. 2020. Available at: https://ria.ru/20201021/besy-1580826684.html (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

4. Gorkii, M. *Sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1949–1955. (In Russ.)

5. “Dela semeinye” [“Family Matters”]. *Novye izvestiia*, 18 Aug. 2014. Available at: https://newizv.ru/news/2014-08-18/dela-semeynye-248932 (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

6. Deneva, M. “Manifestiruiushchii provokator” [“The Demonstrative Provocateur”]. *Peterburgskii teatral’nyi zhurnal*, Feb. 2021. Available at: https://ptj.spb.ru/archive/103/process-103/manifestiruyushhij-provokator/ (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

7. Dzhivelegov, A.K. *Ital’ianskaia narodnaia komediia* [*Italian Folk Comedy*]. Moscow, Izdatel’stvo AN SSSR Publ., 1954, pp. 30–224. (In Russ.)

8. Dolzhanskii, R. “‘Besy’ poputannye” [“‘Demons’ Confused”]. *Kommersant*, no. 153, 19 Aug. 2011. Available at: https://www.kommersant.ru/doc/1753767 (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

9. Dolzhanskii, R. “V Teatr Vakhtangova vselilis ‘Besy’” [“‘Demons’ Possessed the Vakhtangov Theater”]. *Kommersant*, no. 56, 30 Mar. 2012. Available at: https://www.kommersant.ru/doc/1903624 (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

10. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

11. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 35 tomakh* [*Complete Works and Letters: in 35 vols*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2013–continuing publication. (In Russ.)

12. Egoshina, O.V. "Dostoevskii v zerkale stseny i zhizni" ["Dostoevsky in the Mirror of Stage and Life"]. *Voprosy teatra*, no. 1–2, 2018, pp. 41–50. (In Russ.)

13. Ivanova, N.B. "'Besy': reinkarnatsiia" ["*Demons*: Reincarnation"]. *Znamia*, no. 11, 2004. Available at: https://magazines.gorky.media/znamia/2004/11/besy-reinkarnacziya.html (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

14. Karanovich, D. "Chto takoe 'immersivnyi teatr' i pochemu otveta net" ["What Is 'Immersive Theater' and Why There Is No Answer"]. *Peterburgskii teatralnyi zhurnal*, no. 3 (93), 2018. Available at: https://ptj.spb.ru/archive/93/lost/chto-takoe-immersivnyj-teatr-ipochemu-otveta-net/ (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

15. Kasatkina, T.A. "'Besy': ekranizatsiia ili interpretatsiia?" ["*Demons*: Adaptation or Interpretation?"]. *Russkaia istina*, 11 July 2014. Available at: https://politconservatism.ru/experiences/besy-ekranizatsiya-ili-interpretatsiya (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

16. Kasatkina, T.A. "'Ia liubliu tebia, zhizn...': 'Karamazovy' Konstantina Bogomolova" ["'I Love You, Life...': Konstantin Bogomolov's 'Karamazov' (Review of the Play)"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (5), 2019, pp. 218–221. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-1-218-221

17. Kasatkina, T.A. "Mikhail Mokeev. 'Besy': perevod Dostoevskogo na yazyk sovremennosti" ["Mikhail Mokeev. 'Demons': Translating Dostoevsky into Modern Language"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (21), 2023, pp. 261–275. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-1-261-275

18. Kirillov, A.A. "Melkie besy Romana Gabria" ["Roman Gabria's Little Demons"]. *Peterburgskii teatralnyi zhurnal*, 25 Oct. 2021. Available at: https://ptj.spb.ru/blog/melkie-besy-romana-gabria/ (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

19. Kirillov, A.A. "Rekonstruktsiia bez konstruktsii" ["Reconstruction Without Construction"]. *Peterburgskii teatralnyi zhurnal*, 1 Aug. 2021. Available at: https://ptj.spb.ru/blog/rekonstrukciya-bez-konstrukcii/ (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

20. Lebedina, L. "Iurii Liubimov: 'Naslazhdaius' oshchushcheniiami svobodnogo cheloveka'" ["Yuriy Lyubimov: 'I Enjoy the Feeling of Being a Free Man'"]. *Trud*, 27 Mar. 2012. Available at: https://vakhtangov.ru/press/26769/(Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

21. Matvienko, K. "'Novaia Drama' v Rossii: kratkii ekskurs v nedavnee proshloe i eskiz nastoiashchego" ["'New Drama' in Russia: A Brief Overview of Recent Past and a Sketch of the Present"]. *Peterburgskii teatralnyi zhurnal*, no. 2 (52), 2008. Available at: https://ptj.spb.ru/archive/52/new-reading-52/novaya-drama-vrossii-kratkij-ekskurs-vnedavnee-proshloe-ieskiz-nastoyashhego/ (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

22. Rudnev, P.A. "Nadezhda na istselenie bolnogo" ["Hope for Healing the Sick"]. *Peterburgskii teatralnyi zhurnal*, Apr. 2012. Available at: https://ptj.spb.ru/archive/68/process-68/nadezhda-na-iscelenie-bolnogo/ (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

23. Saraskina, L.I. "'Besy' na teatralnykh podmostkakh: eksperiment i traditsiia" ["'Demons' on the Theater Stage: Experiment and Tradition"]. Saraskina, L.I. *Ispytanie budushchim. F.M. Dostoevskii kak uchastnik sovremennoi kultury* [*Trial by the Future: F.M. Dostoevsky as a Participant in Contemporary Culture*]. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2010, pp. 379–403. (In Russ.)

24. Saraskina, L.I. “Serialnye ‘Besy’: v zone podmen” [“TV Series ‘Demons’: In the Zone of Substitutions”]. *Russkaia istina*, 21 June 2014. Available at: https://politconservatism.ru/experiences/serialnye-besy-v-zone-podmen (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

25. Semenov, A.L. “Mai 1968 vo Frantsii” [“May 1968 in France”]. *Levye v Evrope XX veka: liudi i idei* [*The Left in 20th Century Europe: People and Ideas*]. Moscow, IVI RAN Publ., 2001, pp. 234–263. (In Russ.)

26. “Nikolai Stavrogin (illiustratsiia k izvestnomu romanu ‘Besy’ F.M. Dostoevskogo)” [“Nikolay Stavrogin (An Illustration for Dostoevsky’s Famous Novel *Demons*)”]. *Sine-fono*, no. 21–22, 1915. (In Russ.)

27. Cherezova, E. “‘Kitaianka’: Zhan-Liuk Godar i revoliutsiia 1968 goda” [“‘La Chinoise’: Jean-Luc Godard and the 1968 Revolution”]. *Kinoteksty*, 30 June 2018. Available at: https://cinetexts.ru/godard-le-chinoise#tip1(Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

28. Bell, Elizabeth S. *Theories of Performance*. Los Angeles, Sage Publications, 2008. 328 p. (In English)

29. Katuman, František. *Boje o Dostojevského* [*Struggles Over Dostoevsky*]. Praha, Svět Sovětů, 1966. 152 p. (In Czech.)

Reference list of Internet sources

1. “Besy Dostoevskogo: to li drama, to li komediia” [“Dostoevksy’s Demons: Either a Drama or a Comedy”]. *Teatr na Bronnoi*. Available at: https://mbronnaya.ru/performances/besy-dostoevskogo?listim_open_widget=1 (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

2. “Besy. Puteshestvie po romanu Dostoevskogo — v sovershenno bukval’nom smysle” [“Demons. A Journey Through Dostoevsky’s Novel — In a Very Literal Sense”]. *Masterskaia Brusnikina*. Available at: https://masterbrus.com/performances/besy (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

3. “Besy” [“Demons”]. *Akademicheskii Malyi dramaticheskii teatr — Teatr Evropy*. Available at: https://mdt-dodin.ru/plays/besi/ (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

4. “besy, noch’” [“demons, night”]. *Masterskaia Brusnikina*. Available at: https://masterbrus.com/performances/besynoch (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

5. “Besy. Teatr im. Vakhtangova. Pressa o spektakle” [“Demons. The Vakhtangov State Academic Theatre. Press on the Play”]. *Teatral’nyi smotritel’*. Available at: https://www.smotr.ru/2011/2011_vaht_besy.htm (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

6. “Besy: kontsertnoe ispolnenie romana v 2 chastiakh” [“Demons: Concert Perfomance in Two Parts”]. *The Vakhtangov State Academic Theatre*. Available at: https://vakhtangov.ru/show/besy/ (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

7. “Besy: rekonstruktsiia v 3-kh aktakh” [“Demons: Reconstruction in Three Acts”]. *Saint Petersburg State Academic Lensoviet Theatre*. Available at: https://lensov-theatre.spb.ru/repertoire/bolshaya-scena/besy/ (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

8. Lamont, R. “‘Besy’: Teatralnaia adaptatsiia romana Dostoevskogo, postavlennaia Iuriiem Liubimovym v Teatre Almeida (London)” [“‘Demons’: A Theatrical Adaptation of Dostoevsky’s Novel Directed by Yuri Lyubimov at the Almeida Theatre (London)”]. *Website of the Laboratory for the Study of Yuri Lyubimov’s Works and 20th–21st Century Directorial Theater, Higher School of Economics*. Available at: https://hum.hse.ru/lyubimov/lamont/possesed (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

9. Legierska, A. “Andzhei Vaida: Ia skhvatil russkuiu dushu za gorlo! No my obnaruzhili besov i v sebe samikh...” [“Andrzej Wajda: I Grabbed the Russian Soul by the Throat! But We Also Found Demons in Ourselves...”]. *Culture.pl*, 10 Oct. 2016. Available at: https://culture.pl/ru/article/andzhey-vayda-ya-shvatil-russkuyu-dushu-za-gorlo-no-my-obnaruzhili-besov-i-v-sebe-samih (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

10. “Ekskliuziv Posta da VIP: Iurii Liubimov — o svoem novom spektakle ‘Besy’” [“Exclusive Interview: Yuriy Lyubimov on His New Play ‘Demons’”]. *Posta-Magazine*, 27 Mar. 2012. Available at: https://posta-magazine.ru/article/yuri-lyubimov-about-new-play-the-devils/ (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

11. Moroz, A. “Bednye liudi i klassika dlia klassa: ‘Besy’ v Teatre im. Lensoveta” [“Poor People and Classics for the Class: ‘Demons’ at the Lensovet Theater”]. *Teatr To Go*, 3 Oct. 2021. Available at: https://teatrtogo.ru/2021/10/03/besy-v-teatre-im-lensoveta/ (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

12. “Nikolai Stavrogin na stsene MKhT” [“Nikolay Stavrogin on the Stage of the Moscow Art Theater”]. *Navona*, 2023. Available at: https://navona.ru/books/nikolay-stavrogin-mht-1913/?ysclid=m74qoyjq80171663792 (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

13. “Prezentatsiia knigi ‘Nikolai Stavrogin na stsene Moskovskogo khudozhestvennogo teatra. 1913’” [“Book Presentation: ‘Nikolay Stavrogin on the Stage of the Moscow Art Theater. 1913’”]. *Uroki rezhissury*, 12 Apr. 2024. Available at: https://urokirezhissury.ru/tpost/g710cl57c1-v-mht-im-chehova-sostoyalas-prezentatsiy (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 29.06.2024
Одобрена после рецензирования: 14.07.2024
Дата публикации: 25.03.2025

The article was submitted: 29 June 2024
Approved after reviewing: 14 July 2024
Date of publication: 25 Mar. 2025

IN MEMORIAM

Тоёфуса Киносита
на XIV Симпозиуме Международного
общества Достоевского
в Неаполе в июне 2010 года

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 1 (29), 2025.

Памяти / In Memoriam
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-319-331
https://elibrary.ru/WIVQJL

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2025. Николай Подосокорский
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Памяти Тоёфусы Киноситы (1936–2025)

© 2025. Nikolay N. Podosokorsky
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

In Memory of Toyofusa Kinoshita (1936–2025)

26 февраля 2025 года умер Тоёфуса Киносита, выдающийся японский русист, специалист по творчеству Ф.М. Достоевского, заслуженный профессор Государственного университета Тиба в Японии, многолетний президент Японского общества Достоевского. Некоторое время он также занимал пост вице-президента Международного Общества Достоевского (IDS).

Тоёфуса Киносита родился в 1936 году в городе Нагасаки. Он известен как один из самых талантливых японских исследователей творчества Достоевского, автор многих исследований о писателе, включая монографии «Японская литература нового времени и Достоевский» (1993, на японском языке) и «Диалектический мир Достоевского» (2002, на японском языке). Кроме того, он перевел на японский язык книги: «Дневник Анны Достоевской за 1867 г.», «Достоевский и Кант» Я.Э. Голосовкера и др.

На русском языке опубликован целый ряд научных работ Т. Киноситы, в том числе его книги: «Антропология и поэтика творчества Ф.М. Достоевского» [Киносита, 2005] и «Творчество Ф.М. Достоевского: проблема авторской позиции» [Киносита, 2017].

Из статей ученого, вышедших в русскоязычных изданиях, можно выделить следующие: «Достоевский и японская литература 30-х годов» [Киносита, 1983]; «Образ мечтателя: Гоголь,

Достоевский, Щедрин» [Киносита, 1988]; «Понятие “красоты” в свете идей эстетики Достоевского» [Киносита, 1994]; «Идея воскресения в романе “Братья Карамазовы” и японский поэт Хагивара Сакутаро» [Киносита, 1996]; «Поэтика Достоевского в творчестве японских писателей Фтабатэя Симэя и Нацумэ Сосэки» [Киносита, 1997а]; «Поэтика раннего Достоевского и “закон симпатии” Валериана Майкова» [Киносита, 1997б]; «Ирония судьбы, или ирония романтическая? По поводу трагедии героя рассказа “Кроткая”» [Киносита, 1999а]; «Проблемы понятия “сострадание” в творчестве Достоевского» [Киносита, 1999б]; «“Возвышенная печаль судьбы” “Рыцаря бедного” — князя Мышкина» [Киносита, 2001]; «Восприятие Толстого и Достоевского в контексте развития литературно-философской мысли Японии (первая половина XX в.)» [Киносита, 2003]; «“Воспоминание спасет человека!”: по поводу значения воспоминания детства в творчестве Ф.М. Достоевского» [Киносита, 2006]; «Достоевский и японская литература до и после Второй мировой войны. “Школа Достоевского”: писатели Р. Сиина, Т. Такэда и Ю. Хания» [Киносита, 2007] и «Восприятие и изучение творчества Достоевского в Японии за последние 40 лет в свете истории восприятия творчества писателя с конца XIX в.» [Киносита, 2013].

Исследования Т. Киноситы о Достоевском получили высокую оценку у нескольких поколений российских филологов. Приведем только два характерных суждения видных представителей петербургской и московской достоевистики. Ровесник Киноситы В.А. Туниманов (1937–2006), главный научный сотрудник ИРЛИ (Пушкинского Дома) РАН и президент Российского общества Достоевского, в предисловии к книге своего японского коллеги отметил следующее:

> Возможно, с влюбленности в русскую природу и начался интерес Киноситы к Достоевскому и русской литературе. Он неутомимый турист и созерцатель, радующийся каждой новой встрече с лесом, озером, морем, листопадными и хвойными лесами. В России он гость частый. Москва и Петербург, Старая Русса и Михайловское, Ясная Поляна и Кижи, Великий Новгород и Нижний Новгород, Петрозаводск и другие города и веси посещались им неоднократно. Киносита не мыслит себе жизни без непременного, ежегодного путешествия в Россию. Это не чужая сторона для него, а вторая родина,

> и не только литературная. Как свои собственные, переживает он наши трудности, всегда готовый оказать необходимую помощь. Он чуткий и преданный друг страны, давшей миру Достоевского <...> [Туниманов, 2005, с. 6].

А вот что о восприятии Киноситой образа главного героя романа «Идиот», князя Мышкина, пишет основатель новой московской школы достоевистики и главный научный сотрудник ИМЛИ РАН Т.А. Касаткина:

> О возможности для князя существовать в качестве «положительно прекрасного» лишь в рамках актуального отношения (субъект-субъектного, «Я — ты») и неизбежности его «деградации» при уничтожении актуальности отношения (или перехода отношения в тип субъект-объектного, «я — он») замечательно написал Т. Киносита в статье «“Возвышенная печаль судьбы” “Рыцаря бедного” — князя Мышкина», опубликованной в сборнике «Роман Ф.М. Достоевского “Идиот”: современное состояние изучения» (М., 2001). Конечно, именно японец должен был уловить эту способность пребывать в истинном бытии, лишь пребывая в отношении, ибо отношение — единственный способ приведения в бытие в мире, лишенном вертикального измерения, то есть в мире, не состоящем в актуальном отношении с Богом. Японцы виртуозно им владеют [Касаткина, 2004, с. 297].

Т. Киносита участвовал во многих международных научных форумах, посвященных Достоевскому, в том числе проходящих в разные годы в Москве, Санкт-Петербурге, Старой Руссе, Даровом. 22–25 августа 2000 года в Университете Тиба по его инициативе состоялась масштабная Международная конференция «Двадцать первый век глазами Достоевского: перспективы человечества» с участием многих достоевистов из России, Великобритании, США, Германии, Норвегии, Польши, Австралии и других стран. Во вступительной речи на открытии этой конференции Киносита в частности сказал следующее: «Поставленные в свое время Достоевским проблемы государственных и национальных, социальных и семейных отношений, проблемы идентичности личности сегодня все более привлекают наше внимание, потому что мы постоянно сталкиваемся с реалиями, напоминающими о пророчествах Достоевского»

[Киносита, 2002, с. 10]. В июле 2013 года профессор Киносита посетил Москву для участия в XV симпозиуме IDS, который проходил с 8 по 14 июля в Доме Русского Зарубежья им. А.И. Солженицына. На нем он выступил с докладом «Проблемы интерпретации авторского образа Достоевского в последние десятилетия в русле теории постмодернизма».

С самого основания (в апреле 2018 года) нашего журнала «Достоевский и мировая культура. Филологический журнал» ИМЛИ РАН и до своей кончины Тоёфуса Киносита был неизменным членом его международного редакционного совета.

На сайте YouTube можно посмотреть видеозапись лекции японского ученого о Достоевском, прочитанной в декабре 2018 года на японском языке, включив русские субтитры: https://www.youtube.com/watch?v=M16TgQAufYw

Список литературы

1. Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.

2. Киносита, 1981 — *Киносита Т.* Достоевский и японская литература 30-х годов // II Советско-японский симпозиум по литературоведению, дек. 1981 г. М.: Наука, 1983. С. 59–71.

3. Киносита, 1988 — *Киносита Т.* Образ мечтателя: Гоголь, Достоевский, Щедрин // Достоевский: Материалы и исследования. Л.: Наука, 1988. Т. 8. С. 21–38.

4. Киносита, 1994 — *Киносита Т.* Понятие «красоты» в свете идей эстетики Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. СПб.: Наука, 1994. Т. 11. С. 96–101.

5. Киносита, 1996 — *Киносита Т.* Идея воскресения в романе «Братья Карамазовы» и японский поэт Хагивара Сакутаро // Достоевский: Материалы и исследования. СПб.: Наука, 1996. Т. 12. С. 260–264.

6. Киносита, 1997а — *Киносита Т.* Поэтика Достоевского в творчестве японских писателей Фтабатэя Симэя и Нацумэ Сосэки // Достоевский: Материалы и исследования. СПб.: Наука, 1997. Т. 14. С. 266–272.

7. Киносита, 1997б — *Киносита Т.* Поэтика раннего Достоевского и «закон симпатии» Валериана Майкова // Достоевский и мировая культура. Альманах. 1997. № 8. С. 111–117.

8. Киносита, 1999а — *Киносита Т.* Ирония судьбы, или ирония романтическая? По поводу трагедии героя рассказа «Кроткая» // Достоевский и мировая культура. Альманах. 1999. № 12. С. 13–17.

9. Киносита, 1999б — *Киносита Т.* Проблемы понятия «сострадание» в творчестве Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. 1999. № 13. С. 45–50.

10. Киносита, 2001 — *Киносита Т.* «Возвышенная печаль судьбы» «Рыцаря бедного» — князя Мышкина // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения: сборник работ отечественных и зарубежных ученых / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С. 390–404.

11. Киносита, 2002 — *Киносита Т.* Вступительная речь на открытии международной конференции, посвященной Ф.М. Достоевскому // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества: Материалы Международной конференции, состоявшейся в Университете Тиба (Япония) 22-25 августа 2000 года / сост. Т. Киносита, ред. К. Степанян. М.: Грааль, 2002. С. 9–10.

12. Киносита, 2003 — *Киносита Т.* Восприятие Толстого и Достоевского в контексте развития литературно-философской мысли Японии (первая половина XX в.) // Толстой или Достоевский? : Философско-эстетические искания в культурах Востока и Запада: материалы Международной конференции 3–6 февраля 2001 г. / ИРЛИ РАН. СПб.: Наука, 2003. С. 100–108.

13. Киносита, 2005 — *Киносита Т.* Антропология и поэтика творчества Ф.М. Достоевского: сб. ст. / предисл. В. Туниманова. СПб.: Серебряный век, 2005. 204 с.

14. Киносита, 2006 — *Киносита Т.* «Воспоминание спасет человека!»: по поводу значения воспоминания детства в творчестве Ф.М. Достоевского // Летние чтения в Даровом. Материалы международной научной конференции 27–29 августа 2006 г. / сост. В.А. Викторович. Коломна: КГПИ, 2006. С. 17–21.

15. Киносита, 2007 — *Киносита Т.* Ф.М. Достоевский и японская литература до и после Второй мировой войны. «Школа Достоевского»: писатели Р. Сиина, Т. Такэда и Ю. Хания // Достоевский и XX век: в 2 т. / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 2. С. 426–439.

16. Киносита, 2013 — *Киносита Т.* Восприятие и изучение творчества Достоевского в Японии за последние 40 лет в свете истории восприятия творчества писателя с конца XIX в. // Достоевский: Материалы и исследования. СПб.: Нестор-История, 2013. Т. 20. С. 194–219.

17. Киносита, 2017 — *Киносита Т.* Творчество Ф.М. Достоевского: проблема авторской позиции. СПб.: Серебряный век, 2017. 155 с.

18. Туниманов, 2005 — *Туниманов В.А.* Книга о Достоевском и японской литературе // *Киносита Т.* Антропология и поэтика творчества Ф.М. Достоевского: сб. ст. / предисл. В. Туниманова. СПб.: Серебряный век, 2005. С. 3–6.

References

1. Kasatkina, T.A. *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova "realizma v vyschem smysle"* [*On the Poietic Nature the Word. The Ontology of the Word in the Work of F.M. Dostoevsky as the Fundament of "Realism in a Higher Sense"*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2004. 480 p.

2. Kinoshita, Toyofusa. "Dostoevskii i iaponskaia literatura 30-kh godov" ["Dostoevsky and Japanese Literature in 1930s"]. *II Sovetsko-iaponskii simpozium po literaturovedeniiu, dec. 1981 g.* [*2nd Soviet Japanese Symposium on Literary Critics, Dec. 1981*]. Moscow, Nauka Publ., 1983, pp. 59–71. (In Russ.)

3. Kinoshita, Toyofusa. “Obraz mechtatelia: Gogol’, Dostoevskii, Shchedrin” [“The Image of the Dreamer: Gogol, Dostoevsky, Shchedrin”]. *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky: Materials and Research*], vol. 8. Leningrad, Nauka Publ., 1988, pp. 21–38. (In Russ.)

4. Kinoshita, Toyofusa. “Poniatie ‘krasoty’ v svete idei estetiki Dostoevskogo” [“The Concept of Beauty in the Light of Dostoevsky’s Aesthetic Ideas”]. *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky: Materials and Research*], vol. 11. St. Petersburg, Nauka Publ., 1994, pp. 96–101. (In Russ.)

5. Kinoshita, Toyofusa. “Ideia voskreseniia v romane ‘Brat’ia Karamazovy’ i iaponskii poet Khagivara Sakutaro” [“The Idea of Resurrection in the Novel *The Brothers Karamazov* and the Japanese Poet Hagiwara Sakutarō”]. *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky: Materials and Research*], vol. 12. St. Petersburg, Nauka Publ., 1996, pp. 260–264. (In Russ.)

6. Kinoshita, Toyofusa. “Poetika Dostoevskogo v tvorchestve iaponskikh pisatelei Ftabateia Simeia i Natsume Soseki” [“Dostoevsky’s Poetics in the Works of Japanes Authors Futabatei Shimei and Natsume Sōseki”]. *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky: Materials and Research*], vol. 14. St. Petersburg, Nauka Publ., 1997, pp. 266–272. (In Russ.)

7. Kinoshita, Toyofusa. “Poetika rannego Dostoevskogo i ‘zakon simpatii’ Valeriana Maikova” [“Dostoevsky’s Early Poetics and Valerian Maikov’s ‘Rule of Sympathy’”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Al’manakh*, no. 8, 1997, pp. 111–117. (In Russ.)

8. Kinoshita, Toyofusa. “Ironiia sud’by, ili ironiia romanticheskaia? Po povodu tragedii geroia rasskaza ‘Krotkaia’” [“The Irony of Destiny, or Romantic Irony? About the Tragedy of the Hero in the Short Story *The Meek One*”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Al’manakh*, no. 12, 1999, pp. 13–17. (In Russ.)

9. Kinoshita, Toyofusa. “Problemy poniatiia ‘sostradanie’ v tvorchestve Dostoevskogo” [“Problems on the Context ‘Compassion’ in Dostoevsky’s Works”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Al’manakh*, no. 13, 1999, pp. 45–50. (In Russ.)

10. Kinoshita, Toyofusa. “‘Vozvyshennaia pechal’ sud’by’ ‘Rytsaria bednogo’ Kniazia Myshkina” [“‘The Sublime Sadness of the Fate’ of ‘The Poor Knight,’ Prince Myshkin”]. Kasatkina, T.A., editor. *Roman F.M. Dostoevskogo “Idiot”: sovremennoe sostoianie izucheniia: sbornik rabot otechestvennykh i zarubezhnykh uchenykh* [*Dostoevsky’s Novel* The Idiot*: Current State of Research: Collected Works of Russian and Foreign Scholars*]. Moscow, Nasledie Publ., 2001, pp. 390–404. (In Russ.)

11. Kinoshita, Toyofusa. “Vstupitel’naia rech na otkrytii mezhdunarodnoi konferentsii, posviashchennoi F.M. Dostoevskomu” [“Opening Speech at the Opening of the International Conference dedicated to Fyodor Dostoevsky”]. Kinoshita, T., and K.A. Stepanian, eds. *XXI vek glazami Dostoevskogo: perspektivy chelovechestva: Materialy Mezhdunarodnoi konferentsii, sostoiavsheisia v universitete Tiba (Iaponia) 22–25 avgusta 2000 goda* [*The 21st Century through Dostoevsky’s Eyes: Prospects of Mankind: Proceedings of the International Conference Held at Chiba University (Japan), 22–25 August 2000*]. Moscow, Graal’ Publ., 2002, pp. 9–10. (In Russ.)

12. Kinoshita, Toyofusa. “Vospriiatie Tolstogo i Dostoevskogo v kontekste razvitiia literaturno-filosofskoi mysli Iaponii (pervaia polovina XX v.)” [“The Perception of Tolstoy and Dostoevsky in the Context of the Development of Literary and Philosophical Thought in Japan (First Half of the 20th Century)”]. *Tolstoi ili Dostoevskii? Filososofsko-esteticheskie iskaniia v kul’turakh Vostoka i Zapada: materialy Mezhdunarodnoi konferentsii 3–6 fevralia 2001 g.* [*Tolstoy or Dostoevsky? Philosophical and Aesthetic Quest in the Cultures of East and West: Proceedings of the International Conference 3-6 February 2001*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2003, pp. 100–108. (In Russ.)

13. Kinoshita, Toyofusa. *Antropologiia i poetika tvorchestva F.M. Dostoevskogo: sbornik statei* [*Anthropology and Poetics in Dostoevsky's Works: Collected Articles*]. Introduction by V. Tunimanova. St. Petersburg, Serebrianyi vek Publ., 2005. 204 p. (In Russ.)

14. Kinoshita, Toyofusa. "'Vospominanie spaset cheloveka!': po povodu znacheniia vospominaniia detstva v tvorchestve F.M. Dostoevskogo" ["'Recollection Will Save the Man!': On the Significance of Childhood Memory in the Work of Fyodor Dostoevsky"]. Viktorovich, V.A., editor. *Letnie chteniia v Darovom. Materialy mezhdunarodnoi nauchoi konferentsii 27–29 avgusta 2006 g.* [*Summer Readings in Darovoe. Proceedings of the International Conference 27–29 august 2006*]. Kolomna, KGPI Publ., 2006, pp. 17–21. (In Russ.)

15. Kinoshita, Toyofusa. "F.M. Dostoevskii i iaponskaia literatura do i posle Vtoroi mirovoi voiny. 'Shkola Dostoevskogo': pisateli R. Siina, T. Takaeda i Iu. Khaniia" [Fyodor Dostoevsky and Japanese Literature Before and After World War Two. 'Dostoevsky's School': Writers R. Shiina, T. Takeda and Y. Haniya"]. Kasatkina, T.A., editor. *Dostoevskii i XX vek: v 2 tomakh* [*Dostoevsky and the 20th Century: in 2 vols*], vol. 2. Moscow, IWL RAS Publ., 2007, pp. 426–439. (In Russ.)

16. Kinoshita, Toyofusa. "Vospriiatie i izucheniie tvorchestva Dostoevskogo v Iaponii za poslednie 40 let v svete istorii vospriiatiia tvorchestva pisatelia s kontsa XIX veka" ["Perception and Study of Dostoevsky's Work in Japan over the Past 40 Years in the Light of the History of the Perception of the Writer's Work since the Late 19th Century"]. *Dostoevskii: materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky: Materials and Research*], vol. 20. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2013, pp. 194–219. (In Russ.)

17. Kinoshita, Toyofusa. *Tvorchestvo F.M. Dostoevskogo: problema avtorskoi pozitsii* [*Fyodor Dostoevsky's Works: The Problem of the Author's Position*]. St. Petersburg, Serebrianyi vek Publ., 2017. 155 p. (In Russ.)

18. Tunimanov, V.A. "Kniga o Dostoevskom i iaponskoi literature" ["A Book about Dostoevsky and Japanese Literature"]. Kinoshita, Toyofusa. *Antropologiia i poetika tvorchestva F.M. Dostoevskogo: sbornik statei* [*Anthropology and Poetics in Dostoevsky's Works: Collected Articles*]. Introduction by V. Tunimanova. St. Petersburg, Serebrianyi vek Publ., 2005, pp. 3–6. (In Russ.)

Информация об авторе: Николай Николаевич Подосокорский, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

https://orcid.org/0000-0001-6310-1579

E-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

Для цитирования: *Подосокорский Н.Н.* Памяти Тоёфусы Киноситы (1936–2025) // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29). С. 319–331. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-319-331

Information about the author: Nikolay N. Podosokorsky, PhD in Philology, Senior Researcher, Research Centre "Dostoevsky and World Culture", A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0001-6310-1579

E-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

For citation: Podosokorsky, N.N. "In Memory of Toyofusa Kinoshita (1936–2025)." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 1 (29), 2025, pp. 319–331 (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-319-331

Статья поступила в редакцию: 27.02.2025
Одобрена после рецензирования: 01.03.2025
Дата публикации: 25.03.2025

The article was submitted: 27 Feb. 2025
Approved after reviewing: 01 March 2025
Date of publication: 25 Mar. 2025

XIII симпозиум Международного Общества Достоевского (IDS) в Будапеште, 2007. Профессор Киносита, Анастасия Гачева, Рицуко Кидэра, Гинга Кобаяси

XIII симпозиум Международного Общества Достоевского (IDS) в Будапеште, 2007. Профессор Киносита и Рицуко Кидэра

XIII симпозиум Международного Общества Достоевского (IDS) в Будапеште, 2007. На фото: слева — Борис Тихомиров, Наталья Чернова, справа — профессор Киносита, Рицуко Кидэра

XIII симпозиум Международного Общества Достоевского (IDS) в Будапеште, 2007. Рицуко Кидэра, профессор Киносита и Гинга Кобаяси

Международный симпозиум в Пекине 2012 года.
В первом ряду сидят слева направо: Павел Фокин, Карен Степанян,
Наталья Ашимбаева, Татьяна Касаткина.
Во втором ряду стоит между Натальей Ашимбаевой
и Татьяной Касаткиной — Тоёофуса Киносита

Монографии Тоёфусы Киноситы на японском языке

Мы выражаем благодарность Рицуко Кидэра за предоставление фотографий из ее личного архива

ДОСТОЕВСКИЙ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Филологический журнал

2025 № 1

Основан в 2018 г.
Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи и массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-72614
от 04.04.2018
ISSN 2619-0311

Адрес редакции:
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской Академии наук
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1
e-mail: fedor@dostmirkult.ru

Компьютерная верстка: Н.Э. Чайковская
Дизайн обложки: Д.В. Тихомолова

16+

Подписано в печать 14.03.2025
Формат 60 x 90 1/16. Усл. печ. л. 20,75
Тираж 500 экз.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42,
корп. 5, эт. 1, пом. 1, ком. 6.3-23Н